STORIA DELLA CRITICA ROMANTICA IN ITALIA.

DEL MEDESIMO AUTORE

(edizioni Treves):

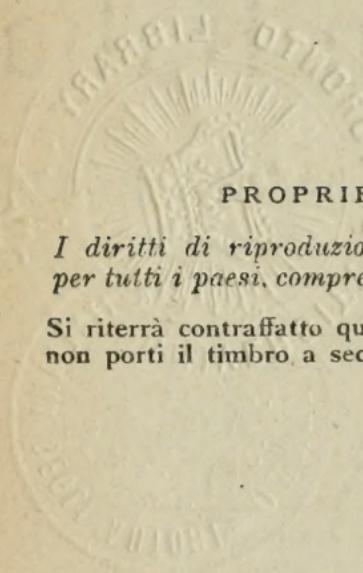
Studi di letterature moderne . . . . L. 5 —
Italia e Germania . . . . 5 —
La guerra delle idee . . . . 5 —
L'Italia e la nuova alleanza 1 50
La nuova Germania. 6 50

La Vita e il Libro (edizione Bocca):

Prima serie . . . . L. 6 —
Seconda serie. . . . . 6 —
Terza serie . . . . 6 —

G. A. BORGESE. Storia della critica romantica in Italia

con una nuova prefazione

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1920
—
Secondo migliaio.

NUOVA PREFAZIONE.

Questo libro, scritto nel 1903, fu pubblicato nel 1905 in alcune centinaia di esemplari.[1]) Esaurita da gran tempo l'edizione, ho tardato parecchi anni prima di decidermi alla ristampa, che presento ora al pubblico in una forma perfino ortograficamente identica a quella in cui la *Storia della Critica Romantica* per la prima volta comparve. Con questa immutabile fedeltà si ristampano soltanto i capolavori assoluti o i libri dei morti. Ma io sono vivo e in cammino; nè, d'altra parte, reputo un capolavoro assoluto questo mio libro di prima giovinezza, compiuto quando non erano ancora compiuti i miei ventun anni. Di questa deliberazione e del ritardo con cui vi son giunto e del momento scelto e del non aver nulla modificato (neanche lo stile immaturo, neanche la dedica al carissimo uomo che ormai da otto anni è morto) debbo qualche spiegazione al lettore, affinchè gli riesca più facile orientarsi nelle pagine che seguono. Che il libro, irreperibile, sia richiesto da molte parti non mi parrebbe motivo sufficiente alla ripubblicazione, se io per conto mio non credessi in una sua sostanziale attualità e vitalità. D'altro canto, se mi fossi sentito in grado di ripensarlo quale lo pensai sedici anni fa, avrei dovuto, come si suol dire,

[1]) Era il secondo volume degli "Studi di letteratura, storia e filosofia pubblicati da B. Croce" (Napoli, Edizioni della *Critica*, 1905).

aggiornarlo o metterlo al corrente, tenendo conto degli studi che in questi sedici anni si son fatti intorno al Manzoni o al Berchet, al Mazzini o al De Sanctis. La situazione invece era notevolmente diversa. Mi sento vicinissimo all'ispirazione centrale del libro, mentre sono alieno dal modo in cui allora la svolsi. Se avessi messo le mani nel libro, avrei dovuto buttarlo giù tutto e riscriverlo da capo. Da ciò le lunghe esitazioni, da ciò finalmente la rinunzia ad ogni parziale rielaborazione e la ristampa documentaria. Cercherò di chiarire.

La *Storia* fu materialmente scritta a Palermo e edita a Napoli. Ma le sue origini spirituali sono fiorentine. Si ripensi per un momento alla Firenze letteraria del 1903. La mia vita era divisa a mezzo fra le aule universitarie e le libere società di giovani. C'era, a piazza San Marco, l'Istituto di Studi Superiori; c'era in Palazzo Davanzati il *Leonardo;* c'era un po' più su, a Settignano, Gabriele d'Annunzio, quello delle *Laudi*. Conoscevo e vedevo non raramente D'Annunzio; ero studente all'Istituto; ero collaboratore del *Leonardo*. In quei tempi si facevano due fra i pochi tentativi romantici, e certo i più interessanti e genuini, che abbia visti il nostro paese: avevamo da un lato il romanticismo sentimentale di Pascoli, dall'altro il romanticismo gnoseologico del gruppo leonardesco. Noi studenti dell'Istituto rimanevamo fedeli alla tradizione classica, come i professori. Naturalmente questi erano conservatori e moderati e carducciani, mentre noi (parlo in plurale per non distinguere le mie responsabilità dalle altrui e per non sperdermi in sottili differenziazioni che mancherebbero oggi di ogni significato) non andavamo esenti da un certo fervore di fanatismo e scomunicavamo ogni cosa che ci paresse infetta di romanticismo. S'intende bene che nel diagnosticare il male eravamo tutt'altro che pro-

vetti. A tutti noi D'Annunzio, a moltissimi di noi lo stesso Pascoli parevano esemplari di classicità.

Io potevo frequentare l'Università e bazzicare al *Leonardo* senza nessuna consapevolezza di contraddizione, perchè in quella mi giovava la tradizione italiana di gusto ch'io poi spingevo ad estreme conseguenze, in questo mi piaceva l'umanità della dottrina filosofica e storica che rompeva le specializzazioni e rimetteva il letterato italiano in comunione con la totalità del sentire e del sapere. Ero poi discorde dai leonardeschi in molti giudizi letterari specie su cose italiane e soprattutto in quella maniera sofistica e avventurosa di trattar la verità. Mi distinguevo dalle abitudini di scuola pel desiderio di trattare il fatto estetico come per sè stante e di non dedurlo dalla biografia dell'artista nè di oscurarlo in nozioni accessorie ed estrinseche.

Da questi stati d'animo e dal desiderio di precisarli venne fuori la *Storia della Critica Romantica.* Il tema che, col benevolo consenso dei miei professori, avevo adottato pel lavoro di laurea era veramente la critica di Francesco De Sanctis. Ma volli cominciare con un capitolo introduttivo sulla critica anteriore al De Sanctis; e quel capitolo s'allargò fino a diventare tutto un libro; ed ebbe per titolo provvisorio ed inedito *I Precursori di Francesco De Sanctis*, finchè, letto il manoscritto, il suo editore e patrono Benedetto Croce scoperse che v'era dentro tutta una storia della critica letteraria italiana nella maggior parte del secolo XIX e che non metteva conto d'essere modesti nel titolo quando non era umile la trattazione. Il materiale di fatti e d'idee per un esame specifico dell'opera desanctisiana era fin d'allora pronto ed in ordine. Doveva seguire alla *Storia della critica* un secondo volume su De Sanctis e le nuove tendenze letterarie sino a noi giovanissimi. Ma questo secondo volume non

fu mai scritto, per motivi espliciti ed impliciti in questa prefazione; e, se dovessi un giorno scriverlo, sarebbe molto diverso da quello che meditavo in quegli anni.[1])

De Sanctis era poco letto e mediocremente riverito nelle metropoli letterarie dell'Italia centrale, ma aveva conservato un gran numero di fedeli nel Mezzogiorno. Io avevo trovato i suoi libri nella piccola, ma religiosamente tenuta, biblioteca paterna; li avevo letti e riletti nell'adolescenza; avevo imparato a adorarli dall'esempio dei miei vecchi; ne avevo appreso gran parte di ciò che sapevo e pensavo intorno alla letteratura italiana e alle straniere, da me molto avidamente cercate in un primo impeto di curiosità che si volgeva alternativamente alle poesie oltremontane ed alle mitologie classica e popolare. Abbandonati gli studi mitologici, dei quali solo molti anni più tardi ho capito le connessioni col mio modo d'intendere la poesia, ritornavo, nel mio discepolato fiorentino, a Francesco De Sanctis con la speranza, dirò meglio con la certezza, di trovare in lui un *ubi consistam*. Gli amici del *Leonardo* tenevano in poca stima la tradizione classica e non prediligevano la poesia italiana. Gli ambienti studenteschi, ch'erano invece ortodossi e italianissimi, mancavano da una parte d'intime comunicazioni con la cultura europea, e stentavano, dall'altra, ad orientarsi nella curiosa disputa, allora imperversante, sul cosiddetto metodo storico e il cosiddetto metodo estetico in critica letteraria.

De Sanctis non aveva risoluto, già alcuni decenni innanzi, tutti questi problemi? non era la

[1]) Il mio pensiero su De Sanctis, oltre che in questo volume, si trova frammentariamente esposto nella raccolta *La Vita e il Libro* (Torino, Bocca, 1910-1913, tre volumi), nel saggio su *Mefistofele* (Firenze, Quattrini, 1911) e soprattutto nel primo degli *Studi di letterature moderne* (Treves, 1914).

sua intelligenza poetica largamente europea e profondamente italiana? e tutti gli elementi romantici non erano nell'opera sua assimilati, giustificati e superati? e finalmente non aveva egli risoluto, una volta per sempre, la questione del metodo critico e dato esemplari di assoluta interpretazione estetica su cui si fondava ogni avvenire? Rimaneva inoltre da esaminare quanto vi fosse di vero nell'accusa che gli si moveva dalle Università d'essere scarso e malsicuro di dottrina; quanto di vero nell'altra accusa, autorizzata dal comune consenso e indiscutibile pei dannunziani dopo la prefazione alla *Beata Riva* di Angelo Conti, secondo cui De Sanctis, grandissimo critico, era pessimo scrittore e perciò caduco e non degno di immortalità come il critico artista delle *Intentions* di Oscar Wilde. Queste contraddizioni non facevano allora a molti spavento. Era il tempo in cui usava dire di Verga che fosse romanziere grande ma scrittore pessimo anche lui.

Tale era il programma. E, sotto la compassatezza del lavoro di scuola timoroso di suscitar troppo scandalo (sebbene il timore fosse un po' ingiusto e un po' presuntuoso, come poi la benignità dei miei maestri a mia confusione mi dimostrò), queste direzioni programmatiche sono chiaramente riconoscibili ancor oggi, e dànno il bandolo del libro laddove esso sembra un poco arruffarsi. Senonchè quattro anni di esperienza letteraria e di intervallo dall'ultima lettura di De Sanctis non erano trascorsi invano. De Sanctis mi appariva sempre più grande e meraviglioso, ma in una luce notevolmente diversa. Egli non era la base di un edificio nuovo da fondare, ma la cupola di una costruzione monumentale del passato. Quasi allo stesso modo in cui Dante, secondo De Sanctis, riassume e sintetizza il Medio Evo e Ariosto conclude l'epopea ca-

valleresca, così De Sanctis riepiloga e sistema i risultati del rivolgimento romantico italiano.

Ma che cos'era questo romanticismo italiano? Nient'altro, a ben guardare, che un tentativo fallito d'invasione intellettuale germanica. All'asserzione politica del germanesimo, che si realizzò con le invasioni barbariche, segue a distanza di molti secoli l'asserzione religiosa della Riforma e a più breve intervallo l'asserzione culturale del romanticismo. La prima ebbe però più forza espansiva delle susseguenti: la Riforma non riuscì a radicarsi in Italia, e il romanticismo vi s'imbastardì appena trapiantato, assumendo sùbito l'aspetto d'una pianta indigena.

Infatti (e questo è fra i principali temi svolti nel libro) la romanticomachìa italiana difettò quasi assolutamente di nette distinzioni fra l'una e l'altra delle due parti combattenti. Chi propugnava le idee romantiche era spesso, magari senza avvedersene, più classico o più classicista del suo avversario: chi si spacciava per classicheggiante o antiromantico era imbevuto fino in fondo di idee che grosso modo possono chiamarsi romantiche. Grosso modo: un autentico romanticismo, consistente nell'arbitrio dell'esperienza individuale sostituita all'imperativo sociale e storico e nella spezzatura e liquefazione dell'unità formale in cui i classici cercavano la vitalità dell'opera d'arte, non apparve altro che sporadicamente e fugacemente in Italia sino al fanciullino di Pascoli. Da Berchet a De Sanctis si trattava di ben altro. Si trattava principalmente di sfruttare l'insurrezione romantica allo scopo, tutto nostro e tutt'altro che romantico, di liberare il classicismo dalle troppo grette pastoie accademiche e d'intenderlo più autenticamente.

Era, per dirla in una parola, una riforma interna e sostanzialmente ortodossa del classicismo. Il gusto letterario che Manzoni, presso che incontra-

stato, impose ai suoi contemporanei è ciò che si può immaginare di più virgiliano ed oraziano. Quanto al modo consapevole e ragionativo di apprezzare l'opera d'arte, mai s'era stati più ligi alla ricetta dell'*utile dulci* ed alla formula secondo cui l'arte serve al fine di giovar dilettando. Moralismo e storicismo, soprattutto nelle loro applicazioni patriottiche, sono i cardini della cosiddetta critica romantica. L'opera letteraria è considerata come specchio della vita nazionale e sociale, ed è valutata in funzione di questa. Che la cultura e la letteratura italiana dopo il Rinascimento fossero precipitate nella decadenza e che tale decadenza fosse effetto ed espressione al tempo stesso di una degenerazione morale e politica è giudizio ovvio per tutti i critici d'allora e per tutti comune. Nè importa gran che se alcuni, più inclini a *forestiere discipline*, cerchino la causa della degenerazione nell'incapacità italiana di seguire il movimento protestante e le sue fasi ulteriori, mentre altri la interpretano come dovuta alla debilitazione del cattolicesimo e all'intrusione paganeggiante e razionalista nell'anima italiana. Ciò che conta è che tutti unificavano la tragedia della poesia italiana con quella del popolo italiano e che per tutti la rinascita della letteratura patria era connessa con la rinascita morale e civile dell'italianità unanimemente auspicata sotto le insegne di nazione, libertà, coscienza religiosa e morale.

Il genio di De Sanctis non prorompe improvviso e solitario: quasi tutto il materiale delle sue idee e dei suoi giudizi è pronto prima del suo avvento. È pronta anche quella maniera, che fu chiamata per antonomasia estetica e che era squisitamente storico-psicologica, d'isolare il personaggio dal poema, di estrarre l'uomo dal canzoniere, e d'illustrarlo profondamente come un testimone della patria e della società. Ciò che distingue De Sanctis dai pre-

cursori è niente più e niente meno che la sua potenza di storico e d'artista. Accusato d'essere un *essayiste*, un articolista, un esteta nel senso deteriore, egli è invece impareggiabile nella percezione della continuità fra causa ed effetto e nel considerare tutta intera la storia civile e letteraria d'Italia come un unico rigoroso svolgimento. Accusato di essere uno scrittore dozzinale, De Sanctis, anche se è torbido e frettoloso in qualche dettaglio, consegue un'efficacia e una robustezza di primissimo ordine nella tessitura della sua prosa, e quando delinea personaggi o esplora ambagi di sentimento gareggia coi più potenti autori drammatici e narrativi.

Questi risultati furono rapidamente acquisiti. La tesi secondo la quale il còmpito della critica romantica italiana fu organico e continuativo e culminò esaurendosi nell'opera di De Sanctis divenne rapidamente di ragion comune, tanto che pochi anni dopo era possibile senza malizia adottarla pari pari e non citare neanche il mio libro. Non minore successo ebbe l'altra tesi, nella quale anch'io come sempre accade ebbi qualche precursore, e secondo la quale il romanticismo italiano fu deficientissimo di caratteristiche romantiche: essa fu trattata in vari modi da vari, e dalla signorina Martegiani in modo brillante e meritamente fortunato. In qualche vivace opposizione s'imbattè invece l'altra tesi (e poteva veramente parere, un decennio prima della germanofobia di guerra, troppo audace): quella che identificava il romanticismo con l'imperialismo intellettuale germanico. Dispiacque lì per lì al mio amico Orestano, con cui si accese su questo argomento una polemica conclusiva.[1]) Nè persuase in-

[1]) V. la mia risposta nella *Critica*, 1906, pp. 150-162 (*Romanticismo, patriottismo e germanesimo. - Storia della Critica e Storia letteraria*).

teramente il Galletti. Il quale tuttavia mi dava alcuni anni dopo implicitamente ragione, svolgendo da maestro una tesi analoga nella prefazione alla Lettera di Grisostomo.[1] In genere è lecito asserire che agli studii di critica degli ultimi quindici anni non fu quasi mai estranea l'influenza, diretta o indiretta, di questa *Storia*. È quanto basta per giustificarne la ristampa.

*

Ma perchè la ristampa venga così tardi e in questa forma di *ne varietur* è non meno necessario spiegare.

Lungo tempo indugiai nella convinzione che fosse doveroso e possibile rimaneggiare il libro: 1.°) per inserirvi i risultati delle singole e complessive ricerche sopravvenute, spesso per suggestione della mia stessa *Storia*, negli anni successivi alla sua pubblicazione; 2.°) per ritoccarne, con più maturo gusto, la prosa; 3.°) per rendere la sua struttura più consapevolmente espressiva del mio modo di sentire e di pensare intorno alla critica e all'arte. Il primo fine si sarebbe potuto facilmente raggiungere, se si fosse trattato di un manuale o di un compendio. Ma questo era un libro di storia, ove i singoli «contributi» non potevano aver senso fuori del quadro totale. Anche il secondo desiderio non poteva interpretarsi come la velleità estrinseca d'intonacare il libro dal di fuori e di riscriverlo mecca-

[1] G. Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo con introduzione di A. Galletti.* Lanciano, Carabba, 1913. V. dello stesso Galletti *Il Romanticismo germanico e la storia letteraria* (in *Atti della Società Italiana per il progresso delle scienze*, Roma, 1916). Si vedano poi i miei libri *Italia e Germania* e *La Guerra delle Idee* (ed. Treves).

nicamente. Tutti i problemi divenivano dunque accessori e subordinati rispetto al terzo. Era possibile ritoccare il libro in modo da «metterlo al corrente» in primissimo luogo di me stesso e poi di tutto il resto? o sarebbe stato necessario ripensarlo da capo, rifarlo da cima a fondo e considerare le sue 260 pagine in carta a mano come altrettante schedine di appunti da utilizzare per un'opera totalmente nuova?

Leggendo bene la *Storia*, si vedeva che verso la critica classicistica io assumevo un atteggiamento di benevola e non sprezzante negazione. Quanto alla critica cosiddetta romantica, la consideravo come un avviamento a intendere più rettamente la classicità e come un formidabile progresso sulla prima, ma insomma come uno svolgimento in quella medesima direzione, non come un'opposizione autenticamente negatrice. Soprattutto la consideravo come uno stadio che presupponeva ulteriori sviluppi. Quali? A pag. 206 di questa edizione si troveranno le seguenti non equivoche parole: «ormai i nostri lettori sanno che valga la parola romantico, quando si parla della riforma critica di Milano: essa non è che un'applicazione più rigorosa ed un'interpretazione più logica delle teorie classiche dell'arte». E a pagina 113 avevo scritto: «lontanissimi come noi siamo o crediamo d'essere dalla critica romantica e perciò non vogliosi d'interpretare tutti i fatti letterarii come maschere dei contrasti politici....» Dunque io credevo d'essere andato più in là della critica romantica e di guardarla dall'altra riva: assumevo per certo che il mio modo di intendere l'arte fosse più classico non solo di quello che era solito ai classicisti ma anche di quello che avevano instaurato gli pseudoromantici italiani e che De Sanctis aveva condotto fino all'ultimo sviluppo. La mia *Storia* era il palinsesto di un proclama di neo-

classicismo, parecchi anni prima di Péguy; e non inopportunamente ritorna alla luce ora che un po' tutti, dai miei avversari ai miei scolari, dagli universitari ai futuristi, dicono d'essere e vogliono essere restauratori di classicità.

Ma che cos'era per me la classicità negli anni tra il '903 e il '905? Io mi proponevo, sbrigato il volume dei precursori, di affrontare in un apposito volume il problema di De Sanctis, di svelare il palinsesto e di venir fuori apertamente con una dottrina di critica neo-classica (la quale, è superfluo dirlo, non prescinde dall'ovvia verità-base che a chi natura non lo volle dire nol dirian mille Ateni e mille Rome, e che si può essere imbottiti di dottrina classica ma non perciò si è critici o poeti *invita Minerva*, e non si fa arte se non s'ha il brivido della vita nè si fa critica se non s'ha il brivido dell'arte). In De Sanctis avevo cercato la parola dell'avvenire, e, diversamente da ciò che talvolta avviene agli esploratori, ero salpato per il Nuovo Mondo ed ero approdato alle Indie. Più che capostipite, De Sanctis era erede universale. In lui si assommavano le esperienze della critica romantica. Ma il proposito di una trattazione da cui, analizzato De Sanctis, doveva emergere qualche diverso criterio di valutazione storica ed estetica, era condannato a rimanere inerte. Come avrei osato, in tanta giovinezza e perplessità, discutere a tu per tu con quel colosso, quando Croce, letto il manoscritto del primo volume, trovava sconvenienti certe libertà d'atteggiamento e m'induceva a castigare parecchie pagine prima della stampa? e come avrei trovato la maturità e la forza per chiarire ed esporre quel mio pensiero che traspariva malcerto dalla *Storia della Critica* e dai miei primi saggi?

La gioventù, quando non è ingenerosa, ama spesso il proselitismo più dell'eresia, la sudditanza meglio

che la tracotanza. Preferivo cercare me stesso nei miei maggiori e maestri piuttosto che in me stesso, e la bellezza e la verità le chiedevo devotamente come doni altrui nè le credevo miei personali tesori da largire con insolenza a folle mendiche. Culminavano allora in Italia tre potenze dello spirito: D'Annunzio, Pascoli, Croce. È curioso per me ricordare lo spirito con cui furono pensati i miei primi scritti intorno a Pascoli e a D'Annunzio, dai quali bene o male prese le mosse molta critica posteriore intorno a questi due poeti. Su Pascoli pubblicai un saggio nel *Leonardo* (in maggio 1903): nel quale in nessun modo sapevo rassegnarmi a vedere Pascoli come un romantico e disgregato, ed accanitamente cercavo in lui un classico, un costruttore, magari se doveva essere un costruttore come Solness, soggetto a capogiro. Pochi mesi dopo pubblicai nella *Nuova Antologia* un ampio saggio su Gabriele d'Annunzio ove, messa una volta per sempre in chiaro la base lirica della sua opera e fissatone lo svolgimento consequenziario dal *Canto Novo* a quelle *Laudi* che poi rimasero per tutti la manifestazione più alta del suo genio, mi affannavo a interpretarla come una quadrangolare e, per così dire, definitiva restaurazione di classicità depurata da ogni classicheggiamento degenere e da quasi ogni residuo romantico.

Vedevo allora in lui un rappresentatore supremo dell'assoluto gnoseologico e della morale eroica; nè fu difficile al Croce, quando due anni dopo si occupò ampiamente del D'Annunzio accettando in parte e in parte respingendo le mie conclusioni, dimostrarmi con l'affettuosa simpatia cui fin dai miei primi tentativi m'aveva avvezzo ch'io esercitavo una qualche violenza sulla poesia dannunziana per identificarla a quell'ideale. Pure io ero in certe direzioni men remoto dal vero che al Croce non sem-

brasse: come s'è poi visto quando D'Annunzio, trasferita la sua lirica nella sua biografia, s'è rivelato (nè qui si tratta di giudicare in qual modo e con quali conseguenze) scosso da aspirazioni che non si esauriscono, se non in largo senso, nella formula dell'arte sensuale. Col che non intendo dire che le obbiezioni del Croce fossero infondate e che il mio saggio del 1903 colpisse interamente nel segno. Travedevo forzandomi a non vedere l'abbondanza e la prevalenza di elementi romantici in quella personalità, la quale, dominata da una concezione cosmica che sbocca nell'indifferentismo naturalistico e da una visione storica ch'era già stata delineata nel *Le Rouge et le Noir* e nella *Chartreuse de Parme*, era costretta ad esprimersi nei modi tumultuosi ed impressionistici che quella concezione e questa visione determinano. Ma io allora ero sopraffatto dal bisogno di ammirare senza avarizia, e negli uomini grandi vedevo solo cose grandi.

Non diversamente mi comportai verso il Croce. Egli lesse, con generosa curiosità, le prime pagine di me ventenne prima ch'io conoscessi bene i suoi libri; e le giudicò, già nel quarto fascicolo della *Critica* (luglio 1903), in modo che altri ne sarebbe senza misura insuperbito. A me il Croce fu rivelato dal Prezzolini che in quell'estate, mentre scrivevo la *Storia della Critica Romantica*, mi prestò l'*Estetica*. L'amai, pur senza sentirmene a fondo persuaso, con l'irruenza di quegli anni; mi piacque entusiasticamente l'aria di vigorosa libertà ch'essa introduceva nelle chiuse scuole. Da ciò una superficiale patina di crocianesimo su un libro di spiriti tanto diversi. La patina divenne più densa, grazie a me autore e ai consigli che Croce editore mi diede, nel passaggio che il libro fece dalla redazione manoscritta alla stampata. Ma sarebbe oggi sterile ed egoistica vanità (e non ne varrebbe dav-

vero la pena per un libro di acerba gioventù!), se profittassi della seconda edizione per ricostituire l'autenticità del testo manoscritto eliminando le superficiali soprastrutture del testo stampato.

Il Croce aveva già notato, nel quarto fascicolo della *Critica*, ch'io ero soggetto a influenze filosofiche ben diverse dalla sua (nominava, non dico se a ragione, Bergson). Ma questa constatazione non era ancora una nota di biasimo. Gli scritti miei d'allora e degli anni immediatamente successivi contenevano cose — proprio le essenziali — che col suo modo di veder l'arte e il resto contrastavano irrimediabilmente. Pure egli li leggeva, posso ben dire, con ardore, e pubblicamente o privatamente li lodò per sette od otto anni di sèguito. Maggiore liberalità spirituale? o tenace convinzione che io, purgatomi da ogni momentanea eresia, avrei finito col fare onore alla mia *Lebensaufgabe*, al còmpito della mia vita, che consisteva nell'applicare agli studi di storia e di critica letteraria le dottrine crociane? Io, dal canto mio, mentre Croce, contro ogni evidenza, perseverava nel presumermi destinato a una rigida ortodossia crociana, insistevo, per naturale disposizione alla riverenza, nel cercare e nel supporre in Croce più verità ch'egli non fosse capace di darmi o ch'io non fossi capace di riceverne.

Questo vicendevole equivoco — in cui egli perdurò tuttavia più a lungo di me[1]) — finì col nuocere, in progresso di tempo, all'amicizia, sebbene nessun

[1]) Già nel 1908 pubblicai alcune pagine (*Critica del concetto di originalità nell'arte* nelle *Verhandlungen des III Internationalen Kongresses für Philosophie*, Heidelberg, Winter, pp. 1083-91) apertamente aliene dal crocianesimo considerato come epitome delle estetiche romantiche. Vi rimettevo in valore i concetti di tradizione, di organicità e soprattutto di stile aderendo all'indirizzo umanistico contro l'individualismo. "Teoricamente l'arte si rivolge allo spirito, fuori dello spazio e del tempo, ed esprime le idee....

dissidio personale e ideale abbia potuto oscurare in me la coscienza di ciò che tutti in Italia, ed io in particolar modo, dobbiamo alla meravigliosa energia intellettuale del Croce. Ma a che indugiare in spinose, e per i lettori non molto interessanti, rievocazioni, quando ancora è assai lontana l'età che invita a raccogliere le memorie? Non mi sarei certo intrattenuto di fatti miei, se non li ritenessi utili e necessari all'intelligenza di questo libro. Compiutosi in De Sanctis lo svolgimento della critica cosiddetta romantica, due vie restavano aperte: o attuare ulteriormente e più risolutamente quella restaurazione del senso classico dell'arte che in Italia paradossalmente si chiamò romanticismo, o, traverso quello pseudoromanticismo, pervenire ad un romanticismo autentico.

Il Croce s'avviò, senza notevoli perplessità, per questa seconda strada, e sempre più si raffermò nel considerare l'arte come istinto, come «Genie», come irriducibile individualità, come «hohe Intuition» anteriore ed estranea alla logica e alla volontà, come liricità pura, come interiezione, come grido. Il suo metodo critico si andò sempre più precisando in tre canoni: 1.°) negare qualunque continuità di sviluppo nella storia dell'arte, tutta frantumandola nelle monadi senza finestre delle singole individualità poetiche: 2.°) cercare in ogni poeta l'opera fondamentale e genuina, generalmente di prima e spontanea gioventù, rifiutando come sovrappo-

La bellezza non è data dal valore della personalità e dalle altre contingenze; ma dallo sforzo che l'artista compie per superarle. Lo stile è l'ascesi dell'artista. Comparato ai fatti morali, esso è l'abnegazione dell'individuo in favore dell'umanità; ricondotto nel regno dello spirito teoretico, esso è ancora un momento nel quale il fatto rende omaggio all'idea. „ Erano approssimazioni titubanti, ma già conscie abbastanza, ad un punto di vista che non prescinde dalla dottrina rosminiano-manzoniana.

sizioni logiche e volitive i suoi pretesi progressi di maturità; 3.°) leggere ogni poeta ed ogni opera di poesia come un'antologia in cui alcuni frammenti lirici siano artificialmente ricuciti per l'illusione extraestetica di raggiungere l'unità. Con particolare evidenza i suoi recenti saggi, specie quello su Goethe, mostrano la volontà di sottoporre quasi ogni dramma, quasi ogni poema all'analisi disgregatrice che la filologia romantica sperimentò sui poemi omerici. De Sanctis che, come un Socrate, sembra autorizzare deduzioni contraddittorie, può essere accusato o lodato di aver preannunciato questo metodo sezionando in modo apparentemente analogo la *Divina Commedia*.

Si osservi in quale guisa si sia formata dopo di lui questa nuova *Ars poëtica*, che potrebbe dirsi ultraromantica o addirittura nichilistica. I classici interpretavano l'arte come organicità, disciplina, continuità, presupponendo come uno stadio iniziale, necessario ma non sufficiente, la spontaneità dell'ispirazione. Sopraggiungono i pedanti e, dimenticata o relegata nello sfondo questa premessa, traducono l'esigenza dell'organicità e della continuità in un catechismo tecnico che scende fino alle materializzazioni delle tre unità drammatiche e degli schemi metrici inviolabili e fino al precetto dell'imitazione pedissequa dei modelli. I romantici reagiscono contro la corruzione e rimettono in valore il dato fondamentale dell'ispirazione lirica e della spontaneità emotiva. Rapidamente si sdrucciola per questa strada fino a confondere la liricità col genere lirico, e si sbocca nella opposta retorica dell'individualità sospesa nel vuoto, del frammento, del grido, dell'innocente singulto. Il testo capitale, per l'Italia, di questa estetica anticlassica è il *Fanciullino* di Pascoli. S'intende facilmente che la verità consiste nell'adottare l'esigenza dell'organicità senza cadere ne-

gli arbitri del tecnicismo scolastico e renza ridurre l'arte a esanime mestiere: in altre parole, nel sentire classicamente fuori delle degenerazioni classicistiche, assumendo dai romantici solo quella valorizzazione del genio che al retto intendimento classico non disdice in alcun modo.

Io mi opponevo e mi riferivo alla critica romantica italiana per motivi diametralmente opposti a quelli che ispirano l'Arte Poetica frammentista. Non la ritenevo inadeguata per la sua scarsa romanticità, ma per essersi fermata a mezza strada nella restaurazione del classico. Respingevo quella interpretazione dell'opera letteraria come maschera del fatto politico non perchè m'attraesse l'estetismo intransigente della liricità crociana o del «fanciullino» pascoliano o del «Fanciullo» dannunziano (che, in definitiva, erano tre nomi ed una sola cosa), ma perchè riluttavo a una concezione strumentale e subordinata dell'arte. Non credevo al «fanciullino», e non credevo nemmeno al «grande artiere» di Carducci, ch'era una traduzione metaforica dell'arte politica e moralistica consacrata dagli pseudoromantici.

Vedevo invece o tendevo a vedere l'attività estetica come pari e gemella dell'attività logica e della volitiva; coordinata ad esse; inscindibile da esse; nè superiore nè anteriore; nè iniziale nè conclusiva; svolgentesi con la sua propria continuità dialettica dentro il flutto unico della vita spirituale, cosicchè anche la storia dell'arte, ben lungi dall'essere un catalogo di frammenti, sia la narrazione di uno sforzo solidale del genere umano. Mentre la scienza mira a conoscere l'assoluto e la volontà pratica a raggiungerlo, l'arte lo suppone e lo rappresenta. L'arte è la rappresentazione per simboli dell'assoluto. Di qui la tendenza a considerare l'opera d'arte sotto la specie dell'organicità, dell'unità,

dell'obbiettività, dei rapporti ritmici ed architettonici. De Sanctis, inseguendo nella sua storia letteraria un ideale di capolavoro perfetto, autorizza questa esigenza per lo meno quanto certi suoi veri o presunti esempi autorizzano la scomposizione frammentaria. Se egli isolava questo o quel frammento ripudiando la totalità dell'opera, ciò faceva nella presunzione o nella certezza che quell'opera non fosse totalmente bella. Ma difficilmente si potrà dimostrare ch'egli ritenesse la frammentarietà interiettiva e una specie di atomismo lirico come caratteristiche fondamentali del fatto estetico.

In un più maturo saggio sul Pascoli che fu pubblicato alla morte del poeta[1]) scrivevo: «La *vera poesia* non è in quella o in questa poesia, in questa o in quella strofe, così che il critico giustiziere possa mettersi a destra i componimenti eletti e a sinistra i dannati; quella vera e pura poesia è nello spirito del poeta, e di là s'irradia in tutte le sue opere, in una parte più e meno altrove, ma dovunque. E non può fare cose che siano del tutto morte e vili, come non può fare una poesia suprema che sia pari alla totalità del suo spirito creatore. E perciò, intendere un poeta significa soprattutto intendere la sua creatività, abbracciare con la mente la vigna di cui le opere son rami.....» Cominciavo dunque ormai a capire chiaramente che amare e intendere classicamente l'opera d'arte vuol dire amarla e intenderla nella sua organicità costruttiva e non razzolarvi in mezzo per trarne fuori qualche prezioso chicco di lirica. Cominciavo a sapere con bastevole nettezza che l'arte, come vuole la parola, connette; che la poesia fa, e dice quello che fa, non fa solamente per dire; che insomma l'espressione è il suo strumento, non tutta la sua sostanza. Che

[1]) *La Vita e il Libro*, terza serie, Torino, Bocca, 1913, p. 482 sg.

meraviglia se negli anni 1903 e seguenti la mia visione era più confusa e ondeggiante? L'età dubbiosa e immatura e la pressione dell'ambiente mi consentivano di presentire, non di afferrare queste che credo verità.

Rileggendo la *Storia della Critica Romantica*, rifacendo molti anni più tardi quella navigazione intellettuale, mi stupisco d'aver scambiato per nebbia quello ch'era il porto e d'aver continuato ad errare sonnecchiando come un piccolo Ulisse. Apro a pagina 208 e leggo. Il Rosmini «stimava che l'imitazione del vero non fosse che il primo passo e la prima lode dell'arte, la quale di poi passava all'imitazione dell'ideale tripartito in naturale, intellettuale e morale, che sono rispettivamente la perfezione astratta della unità, della pluralità e della totalità». Torno indietro, a pag. 185, e trovo che secondo il Manzoni tre sono gli elementi necessari a ben giudicare un'opera d'arte: «quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito». Ancora qualche pagina prima (168) mi sbrigavo alla svelta del manzoniano dialogo *Dell'invenzione*, in cui l'autore «stabilisce che l'artista non crea, nè idea, nè immagina, nè escogita, nè fantastica, nè inventa, ma *invenit*, trova le idee esistenti *ab aeterno* nella mente d'Iddio». Io non dico che queste idee coincidano esattamente con le mie; ma mi sento ad esse più vicino che a molte altre dottrine estetiche. Nè dico che allora io trattassi Rosmini sotto gamba (sebbene un mio maestro di Firenze mi abbia osservato alla discussione di laurea, ed allora non compresi bene, che del Rosmini non tenevo tanto conto quanto avrei dovuto), e neanche dico che avessi poca reverenza verso il Manzoni. Chè anzi, desanctisianamente e più, lo adoravo, non senza stupore di alcuni miei amici universitari ch'erano inesorabilmente carduc-

ciani e sospettavano qualche contraddizione fra il mio classicheggiare e il mio manzoneggiare.

Ma insomma, se oggi volessi «mettere al corrente» la *Storia della Critica Romantica,* dovrei riscriverla da capo e imperniare la trattazione intorno al Manzoni e all'estetica trascendentale cui obbedirono la sua critica e la sua arte. Potevo disfare e rifare, rinnovare e falsificare un libro di più che sedici anni fa? Non mi restava che ristamparlo tale e quale, fornendo al lettore questa introduzione che gli serva di guida per ritrovare il me di oggi in fondo al mio pensiero di allora.

Milano, gennaio 1920.

G. A. B.

A

GIOVANNI BORGESE

SUO ZIO

L'AUTORE NON IMMEMORE

DEDICA

PREFAZIONE ALLA PRIMA EDIZIONE.

Intorno alla critica letteraria si discute e si guerreggia da un secolo in Italia. Il conflitto divampò verso il tempo della Ristorazione e durò accanito con gran frastuono di libelli, d'ingiurie, d'epigrammi per alcuni anni, finchè tutti asserirono che la guerra era finita. Ma ciascheduno continuò bravamente a combattere per conto suo per qualche decina d'anni. Poi, quando si compiva l'unità d'Italia, tanto rumore si spense, ma ben prima che tutte le intelligenze si fossero accordate in una maniera di critica nuova.

Ora io vorrei cercare, e per l'importanza dell'indagine medesima e per l'aiuto ch'essa può arrecare allo scioglimento delle questioni che oggi dibattiamo, intorno a quali idee si sieno travagliati i critici nella prima metà del secolo scorso, che cosa abbiano voluto e che negato, da quali principii sieno partiti e a che risultati sieno finalmente pervenuti. Il secolo decimonono ci ha lasciato non piccola copia d'insigni opere d'arte e di poesia, ma è pur necessario per la nostra coscienza letteraria e filosofica sapere quali tradizioni, quali consigli, quali esperienze ci abbia tramandate nell'attività giudicatrice. E sebbene la cronaca esteriore delle bat-

taglie e delle scaramucce letterarie sia molto nota ai nostri uomini di lettere, — e di questo solamente quelli che soffrono di cecità dall'altro occhio possono fare lamentazioni, — la storia del pensiero critico di quell'età non fu nemmeno tentata. Nè ciò, io credo, per deficienza d'ingegni, quanto per la spiegabile se non perdonabile avversione che da qualche tempo ostacolava in Italia ogni ricerca di un intimo svolgimento delle idee. In questo libro io ho adibito la storia esterna dei nostri letterati e della nostra letteratura solamente laddove mi pareva illuminar direttamente un'oscura ambage di pensiero. Ed ho scacciato la tentazione di narrar con arguzia di parole il conflitto letterario di Milano, arricchendo con venti pagine di non difficile scrittura il volume. Di questa e delle altre volute omissioni sarei lieto, se non temessi di aver, non volendo, tralasciato alcuna considerazione importante e di avere insieme con la zavorra buttato a mare le buone mercanzie.

L'Italia fu tra le grandi nazioni letterarie l'ultima ad abbandonare quel genere di critica che i detrattori chiamarono retorica o arcadica o pedantesca e i fautori chiamarono classica, e che anche noi diremo classica per contrapporla alla critica rinnovatrice che nacque sotto la costellazione delle idee e dei sentimenti romantici. Gli eruditi e i poeti italiani applicavano, talvolta con malintesi e con scolastici compromessi, le regole oraziane mandate a memoria nelle scuole e cercavano in ogni opera, spesso con grettezza, spesso anche con acume

squisito e con una insigne conoscenza del linguaggio, le veneri dello stile, la sincerità dell'eloquio, la soavità degli affetti, che lodavano poi con un elegante frasario tra ciceroniano e quintilianeo. Le nuove idee, imposte senza nessuna garbatezza e — notavano essi — con molte sgrammaticature, li sgomentarono e li ridussero al silenzio. Da allora comincia per noi la critica nuova e la discussione intorno ai suoi fondamenti teorici.

Tutti s'accordano nel lodare Ugo Foscolo come iniziatore dell'epoca nuova. Dopo di lui un manipolo di letterati, diversi per ingegno e per fortuna ma simili nel desiderio di battere vie non trite, lottarono per le tendenze moderne o le avversarono imbevendosene o tacitamente le accolsero. Ultimo sorse Francesco De Sanctis, che scrisse e pubblicò l'opera sua nel terzo venticinquennio del secolo, quando i propugnatori della rivoluzione letteraria erano tutti scomparsi, e solo Alessandro Manzoni ebbe fra le grandi intelligenze di quell'epoca la ventura di veder crescere intorno a sè generazioni di attitudini creative e speculative profondamente dissimili da quelle dei suoi coetanei. Morto il De Sanctis, tutti dissero, o con rimpianto o con gioia, ch'egli non lasciava continuatori, e molti asserirono che la critica estetica tramontava. Certamente, non si scorge nell'ultimo ventennio del secolo quella continuità di preparazione e di sforzi che è facile riconoscere nell'epoca iniziata dal Foscolo e da cui sorgevano infine i *Saggi* e la *Storia letteraria* desanctisiana; nè, se è da credere che il De Sanctis sia giunto al culmine, vediamo

dopo di lui continuità di metodo e di ricerca. L'universale incertezza e fiacchezza nel metodo, la deficienza di menti ben salde ed armate nella critica pura, il continuo oscillare d'opinioni intorno al De Sanctis medesimo, in cui si è barcamenata l'opinione pubblica dopo la sua morte, inducono a considerare l'apogeo dell'intelligenza di questo critico come il vertice a cui tendeva lo svolgimento di un intero periodo. Così la comune opinione, prima ancora che io abbia esposto le mie idee, giustifica la scelta di Francesco De Sanctis come limite estremo della trattazione e mi esime dal ricordare in favor mio il prudente costume che ai viventi concede solo articoli di riviste e di giornali.

La limitazione ideale del mio lavoro alla storia intima della critica e l'altra, cronologica, al periodo che corre tra il Foscolo e il De Sanctis, appariranno, io credo, ragionevoli. Nè ho bisogno di spendere troppe parole per giustificare un terzo punto, cioè il concetto che io mi son formato, ed ho cercato di applicare, di una storia della critica. Anche per me, questa deve concernere la storia dell'attività giudicatrice estetica in concreto e non già la storia delle astratte teorie estetiche. Lo studio delle teoriche d'arte dei letterati è necessario all'istoriografo della critica per la piena comprensione delle loro attitudini intellettuali; ma gli servono solamente per questo fine e non per considerarle in sè medesime e nella loro logica dipendenza dalle dottrine precedenti e contemporanee. Come ha scritto di recente il Croce, la storia della critica considera il terzo e conclusivo

momento dell'elaborazione giudicatrice dell'opera d'arte, cioè la rappresentazione riflessa di questa; e il terzo momento presuppone (ma presuppone soltanto) i primi due dell'erudizione storico-filologica e della riproduzione fantastica, e, nel modo che si è accennato, le idee filosofiche che nelle varie epoche si sono avute intorno all'arte. [1])

I pochi esteti puri che per quell'epoca può, senza gran vanto, nominare l'Italia, sarebbero dunque fuori posto nella nostra ricerca. La quale comprende principalmente uomini che furono ragionatori non rigorosi, poveri d'intelletto filosofico ma altrettanto doviziosi di ardore sentimentale. La loro anima non fu resa più acuta, ma neanche più semplice, dall'insistente abitudine di una meditazione pacata; l'agitarono invece e la piegarono e la squassarono e talvolta anche la schiantarono tutti i grandi venti della vita. Tra le loro opinioni di politica, di morale, di let-

[1]) Si veda la memoria del Croce, *Per la storia della critica e storiografia letteraria*, in *Atti dell'Accad. Pontaniana*, vol. XXXIII, Napoli 1903; ed anche in *Atti del Congresso di scienze storiche*, di Roma, del 1903, vol. IV, 113-135. Il Croce, inoltre, tripartisce la storia della critica in: 1.°) storia delle vicende e del progresso dell'*attitudine* o *metodo* critico in genere; 2.°) storia dei *risultati* particolari raggiunti (critica omerica, dantesca, petrarchesca, ecc,); 3.°) storia dell'organamento di questi in un quadro più o meno vasto, cioè della *costruzione della storia letteraria*. Io mi son limitato allo studio delle tendenze ossia delle attitudini e del metodo critico dei varii scrittori; e dei risultati particolari mi son valso solo come esempii, sembrandomi poco fruttuoso, per un periodo storico di critica malsicura e dibattuta, il riferimento minuto dei giudizii che si dettero sui singoli poeti ed opere poetiche.

teratura non v'è nemmeno quell'apparenza di distacco a cui nessun pensatore rinuncia; chè se talvolta sembra di poter considerare astrattamente una certa onda delle loro inclinazioni e credenze, quell'onda si spezza, si adima, s'apre ad altre correnti, si rivela accidentale apparenza di quell' unico e indivisibile oceano, che è la loro vita d'intelletto e di sentimento. Furono critici, poeti, filologi, moralisti, politici, — o, a dir meglio, uomini amantissimi della patria: e fu questa la loro qualità maestra. Come la morale, come la letteratura, così anche la critica fu per essi politica: conserva anch'essa lo stile delle loro anime fervide, e rivela tutto l'uomo. Perciò la conoscenza della vita e delle altre loro opere mi soccorse non poco ad intenderne la critica; e, se invece di un saggio esiguo, mi fosse stato dato di compiere una matura e completa interpretazione dei loro metodi e dei loro gusti, avrei certamente fatto cosa assai più utile a tutta la storia della nostra coltura.

settembre 1903.

Nel congedare questo libro alle stampe, esprimo la mia gratitudine ai maestri che mi furon larghi di consigli e d'aiuti, e in particolar modo a GUIDO MAZZONI e a BENEDETTO CROCE.

Firenze, aprile 1905.

G. A. B.

SOMMARIO.

CAPITOLO PRIMO.

Origine e significato della critica classica.

La critica classica imperò sulle letterature europee fino a tutto, o quasi, il secolo decimottavo. Precursori del movimento letterario, che usiamo chiamare romanticismo, vi furono senza dubbio e molti; sebbene chi ricerchi la formazione sotterranea di quelle correnti di pensiero che poi irruppero con fragore sul principio del secolo scorso, corra pericolo di soggiacere a quella particolare illusione che alle menti onninamente occupate da un'idea mostra affinità ove non sono che somiglianze accidentali ed esterne. Tutte le ribellioni, o religiose come quelle del secolo XVI, o politiche come il conseguimento delle libertà nazionali nel secolo scorso, traggono parte di lor forza da quella falsa visione della storia che al Franck rivelò in Arnaldo un precursore di Lutero e a qualche italiano fece nella *Commedia* leggere un'annunciazione di Vittorio Emanuele. E i romantici, indulgendo al comune ardore dei neofiti, cercarono i loro araldi fino nell'antichità più remota; e, come gli apologeti di Cristo lodarono quali suoi profeti i grandi spiriti pagani, così i più insigni poeti classici furono dai romantici addotti a testimonianza delle loro dottrine. Non minore sembra adunque il peri-

colo per la storia della critica romantica, massimamente se pensiamo che Efraimo Lessing, il quale non ardì mai assalire nè le regole nè Aristotile, ma discusse solamente l'interpretazione che ne davano i francesi, fu esaltato come grande annunziatore della parola nuova; e che l'erudito italiano, dal quale partì l'ingiuria di *animalaccio* contro la sacra memoria dello Stagirita, o quei grandi poeti che, stoltamente infrenati, si provarono a eludere o ad *ammollire* le regole, potrebbero sembrare romantici fuor di stagione. Prepararono infatti buona copia d'argomenti per i ribelli; sicchè — se giova insistere nel paragone — la memoria di Corneille e di Tasso fu cara agli innovatori come quella degli apostoli di riforme morali nella chiesa agli eretici di Germania e di Svizzera. Ma non incorreva in accusa di eresia — se non per malvagità dei suoi nemici — chi discuteva l'autorità del papa in cose temporali o bollava un clero scandaloso, e non era un critico di scuola romantica chi non curvava interamente la cervice al giogo del preteso Aristotile e non accoglieva senza discussione i giudizi di Laharpe.

Per Federico Schlegel Dante, il Petrarca, l'Ariosto, per non parlare dei drammaturgi e dei poeti spagnuoli, in una parola tutti quelli che non s'eran strettamente attenuti all'imitazione dei greci e dei romani, erano poeti romantici. Questo giudizio non si può interamente ripudiare, in qualcuna almeno delle significazioni da noi attribuite alla parola *romantico;* deve poi accogliersi senza parentesi da chi guardi per un istante le due fazioni coi principii dello Schlegel. Ma erroneamente si crederebbe che, se la poesia romantica, lungi dall'esser germogliata negli anni che corrono tra Macpherson e Victor Hugo, risale al Medio Evo, anche la trasformazione delle abitudini critiche abbia di molto preceduto i primi anni del secolo scorso. Or, che le teorie e

le leggi critiche ed estetiche sieno rimaste lungo tempo immutate, quantunque si trasfigurassero di continuo le poesie, non è meraviglia; la sanzione segue sempre a non poca distanza il costume, e potevano bene i poeti da Dante a Lodovico Ariosto dirsi prosecutori degli antichi, mentre la loro arte era quasi aspra di sua verginità, come i comuni ribelli del nostro Medio Evo si credevano e si dicevano umilmente ossequiosi all'autorità dell'Impero. [1])

Ma, se, non essendo sorta una filosofia dell'arte moderna prima del secolo decimottavo, s'intende come i critici s'attenessero nelle teoriche alle opinioni secolari, più notevole è che nemmeno sotto la fissità di un ghiaccio superficiale vi sia stato flusso di correnti, e che non solo la legge ma anche il costume della critica sia rimasto fermo per lunghi secoli di svolgimento dell'arte. Malgrado i grandi poeti romantici fioriti dal Medio Evo all'età della reazione cattolica, la critica rimase classica, che è a dire, secondo la comune opinione, retorica o stilistica o formale. L'uso indifferente di queste parole ci mostra come alla critica antica si sia comunemente fatta una colpa della soverchia ed esclusiva attenzione ch'essa rivolgeva alle apparenze più esteriori della forma.

Francesco de Sanctis proclamò ripetutamente la differenza tra la forma nel senso filosofico e la forma degli antichi retori: «io non adopero la parola *forma* nel senso pedantesco, in cui è stata presa fino alla fine del secolo passato. Mi spiego. Ciò che prima colpisce è la parte più superficiale, le parole, il

[1]) Su *I precursori del romanticismo*, v. l'articolo del Mazzoni (*Nuova Antologia*, 1.° settembre 1893); e la parte storica dell'*Estetica* del Croce, dove si discorre delle vicende della teoria retorica e di quelle dei generi letterari (2.ª ediz., pagg. 446-54, 459-69). Ma eran tutte opinioni isolate che non alteravano la maniera generale di giudicare.

periodo; ed a queste cose si attacca da prima la critica, e queste ha chiamate *forma;* e, dicendo che in esse consiste la eccellenza della poesia, ha posto un criterio erroneo, che ha avuto conseguenze funeste anche sopra grandi ingegni ». [1]) Una distinzione così fatta può essere pericolosa, poichè, interpretata secondo la lettera (come per altro non deve interpretarsi il pensiero del De Sanctis), conduce a riconoscere nell'opera d'arte una forma superficiale ed una forma intima, che è dimenticare l'unità insolubile della forma, sdoppiarne il concetto e perciò distruggerlo. Un profondo giudice di stile direbbe che, come un solo gesto può rivelarci una persona, un solo verso, una sola parola basta non di rado a mostrare in tutta la loro integrità le qualità spirituali di un poeta. Ogni goccia partecipa di tutta la vita del mare: non v'è sillaba che l'artista non colori del particolar colore della sua anima. Quale critico è capace di considerare tutti gli aspetti nei quali si manifesta un capolavoro? Nessuno di noi conosce o immagina tutti gli atti della vita di alcun uomo; o, seppure li conoscesse, tal conoscenza sarebbe successiva e non simultanea: tuttavia ognuno sa, con l'aiuto di un esiguo manipolo di fatti, intuire e giudicare le persone che incontra nel suo cammino. Così il critico non vede l'opera d'arte che per uno spiraglio; infinite apparenze, attraverso le quali si manifesta lo spirito creatore, rimangono segrete all'occhio più perspicace, poichè in tanti modi si rivelano le cose della natura e dell'arte quanti sono gli uomini che le considerano; ma quello che l'occhio ha veduto e la memoria ha serbato, basta al giudice per intuire l'opera nel suo organamento. Or chi può negare che sieno spiragli ottimi per vedere entro l'anima del creatore le sue maniere di

[1]) *Scritti varii inediti o rari*, ed. Croce, I, pag. 276.

trattar la parola, il ritmo, il linguaggio, di scegliere e d'asservire i mezzi espressivi?

Senonchè, non tanto importa sapere per quale spiraglio guardassero i critici dell'antica scuola; ma con quali occhi e con quali intenzioni guardassero. Disegnare rapidamente le linee più significative della critica classica è necessario a ben intendere il valore di negazione e d'affermazione delle tendenze innovatrici.

I.

La critica romantica, in qualunque paese ci piaccia di considerarla, sorse in epoca di grande fioritura poetica. La Germania toccava per la prima volta la cima, la Francia rinnovava tutta la sua letteratura, l'Italia e l'Inghilterra risplendevano ancora dopo due secoli o più di oscuramento. Al contrario la critica classica non si formò prima della letteratura alessandrina, prima del disseccamento di tutte le fonti ond'era sgorgata la grande poesia ellenica. Aveva questa toccato il suo culmine con libertà e con gioia, senza l'ostacolo di una vigile tradizione, senza la schiavitù di un'origine storicamente conosciuta o di derivazioni straniere onde gli artisti ed il pubblico non fossero ignari. L'arte fu per i greci d'Atene come la guerra, come la politica, come il commercio: materia di vita, non d'indagine erudita. Fu anzi, com'è ben noto, immersa per innumeri radici nella religione; e, formando parte del culto, ben raramente si rivelò causa di sentimenti e di commozioni diverse nella loro sostanza da quelle che negli animi pii ingenerava il timore e l'adorazione della divinità. Difficilmente noi, così lontani da un simile connubio e ricchissimi nella memoria del-

l'arte e delle loro relazioni reciproche, possiamo intendere quanto fosse arduo ad un popolo come il greco in ogni senso primitivo — poverissimo, intendo, di esperienze storiche apprese da altri popoli e da altre età — scindere dirittamente i due concetti dell'arte e della sapienza religiosa e civile che nella loro origine apparivano per infinite fibre intricati l'uno nell'altro. Se anche oggi si combatte per la libertà dell'arte, e sono sempre una scarsa falange coloro che si provano d'isolare il giudizio estetico dall'approvazione morale e dal consenso intellettuale, e da poche decine d'anni solamente la poesia didascalica e la gnomica accennano ad abbandonare per sempre le cime di Parnaso, è facile intendere come sul principio nemmeno la possibilità di una distinzione di facoltà e di giudizii si affacciasse alle menti. Una grande poesia moderna, che dallo Schiller va fino alla mirabile fioritura dell'Italia contemporanea, ci ha abituati ad ammirare la vita dei greci come foggiata secondo una finalità puramente *estetica.* Or nulla è più erroneo di questa opinione, salvo non si voglia interpretare nel senso che i greci seppero misurare tutte le manifestazioni della loro vita quotidiana con quella nobiltà di ritmo e quella pacata armonia che noi solamente chiediamo — e così spesso invano — all'opera d'arte. Così inteso il comune entusiasmo per la Grecia, o meglio, per Atene antica, non è certamente ingiusto poichè la parola *estetica* viene a perdere ogni precisione filosofica di significato, per indicare con approssimativa rapidità tutte quelle determinazioni che intravediamo nei concetti di placidità giovenile, di *lucidus ordo,* di temperamento dei contrari, di gioia misurata e sorridente.

Il miracolo della vita greca non è, come stimano gli uomini volgari che fraintendono l'anelito desideroso dei nuovi poeti classici, in una superiorità con-

ceduta al godimento artistico, in una egemonia esercitata dalle facoltà estetiche sull'anima tutta, sibbene nell'assenza di una gerarchia delle attività spirituali. Non mai l'uomo fu come in Atene *individuo*, indivisibile, organato di facoltà molteplici, nessuna delle quali tentò giammai di asservire le altre. Di queste meravigliose armonie — che sono estetiche solamente nell'accezione volgare della parola — fu da molti notata, e in Italia dal Leopardi, quella che rendeva possibili insieme la perfezione del corpo e l'educazione dello spirito. Hegel osservò che, mentre nell'arte cristiana il contenuto opprime la forma e nell'arte orientale accadeva il contrario, l'arte antica è perfetta nella contemperanza dell'uno e dell'altra; ma ricordo questa idea piuttosto per lo spirito che rivela identico nella volontà di cogliere le armonie nella vita ellenica, che per il suo valore intrinseco, essendo noto che questo porre di fronte contenuto e forma, l'un contro l'altra armati, mena in estetica a un irriducibile dualismo. Altre armonie innumerevoli son facili a notare e furon forse notate, come quella tra il dovere e il godimento nella vita, tra il coraggio e l'astuzia nella guerra, tra la logica e la fantasia nel filosofare. Ma non fu notato che causa ed effetto di tale, non diremo indipendenza, ma unità morale di tutte le facoltà dell'uomo, fu una non rigida distinzione fra esse. Può dirsi che noi distinguiamo, allorchè ci è necessario ordinare e subordinare; e i greci, così acuti nel distinguere quando specularono teoricamente, rifuggirono dalle gerarchie e dagli scompartimenti nella lor ricca vita interiore. Non si scissero nella vita, non si scissero nel giudizio. Furono insieme artisti, mercanti, uomini di Stato e di finanza, nè pensarono che nella medesima persona l'uomo pratico potesse nuocere allo speculatore o al creatore; nè, giudicando dell'uno, astrassero dall'altro. Per es-

sere *specialisti,* come oggi si dice, avrebbero dovuto in qualche modo dimezzarsi; per giudicare un'attività liberamente dalle altre avrebbero dovuto dimezzare; e questo non sapevano essi, cui l'unità dell'uomo era sacra. Onde la disputa sulla libertà dell'arte è propriamente moderna; però che l'arte greca fu insieme la più libera e la più serva di tutte, secondo che per *libera* intendiamo indipendente o solitaria. Infatti quella connessione fra l'arte e la vita di cui tanto parliamo dacchè sorse il romanticismo, non si allentò mai in Grecia nell'epoca del suo fiore, e non lasciò che la poesia si ergesse sola come uno scoglio dal grande oceano della vita religiosa e civile; ma, d'altro canto, non era abitudine che un'autorità superiore — com'è da noi la religione o il puritanismo o il patriottismo — tentasse d'infrenar l'arte colla sua morsa. L'arte era veramente *espressione:* quel che era lecito fare e dire, di quello era lecito poetare. Nè altro chiedevano i poeti che non pensavano ancora a emanciparsi dal consorzio dei loro simili. Molto era ad essi lecito, perchè molto era lecito agli uomini: nè le inibizioni legali erano usualmente altra cosa che l'unanime consentimento del costume. Se troviamo, per esempio, la reverenza per gli dei e per il loro culto diffusa in tutte le opere della grecità aurea, non era e non poteva essere per ipocrisia o per la violenta imposizione di una casta, sibbene perchè difficilmente troviamo nel cammino dell'uman genere un popolo così concorde nel sentir di religione, come fu il greco fino ai sofisti ed alla guerra peloponnesiaca.

La critica, come oggi noi l'intendiamo, che distilla in ogni opera le qualità puramente estetiche, non era dunque pei greci. I poeti — i lirici almeno — non evitarono la fusione di giudizii solita ai loro contemporanei, se pensiamo che i classici di Lesbo,

di Paro e di Roma più che i calunniati romantici amavano empire non pur delle loro passioni, ma della vita quotidiana che menavano e dei fattarelli anche le loro strofe, dando esempio ai futuri di quella poesia soggettiva, contro la quale reagirono, ben si sa con che trionfo, i parnassiani. Non separavano l'opera loro da sè stessi; ma se ne servivano per rendere più benigno il giudizio complessivo del leggitore. Un moderno scrittore, accusato di trasmodante crudezza nel dire, spiega le sue intenzioni e si giustifica adducendo i principii di morale e di estetica che segue. Difende non sè stesso tanto, quanto l'opera sua; chè anzi, se l'accusano di poca severità nella sua vita intima, egli usa scrollar le spalle, appellarsi all'indipendenza dell'artefice dall'uomo, e, chi ha voluto subordinare la sua opera a qualche principio di vita civile, ripete l'ammonimento del predicatore: seguite le mie prediche non il mio esempio. Gli antichi scrittori preferivano, al contrario, salvar sè stessi che l'opera loro. Più raramente tessevano apologie dei loro scritti che della loro vita: il senso dell'epigramma di Marziale: *lasciva nobis pagina, vita probast* non è infrequente tra i più lussuriosi poeti antichi. Un moderno direbbe: sieno i miei versi disonesti purchè sieno belli; un altro più timorato direbbe forse: sieno i miei scritti lascivi ed anche la mia vita non immacolata, purchè le intenzioni della mia opera rimangano morali. All'antico bastava di chiedere: lasciate che la mia opera sia impura, purchè la mia vita rimanga incontaminata.

Non i poeti vollero dunque, nè i critici immaginarono un'astrazione di giudizio. E l'esempio più insigne del modo che tenevano gli ateniesi antichi nel giudicare di un poeta contemporaneo è quello forse di Euripide, come fu dileggiato e perseguitato in uno stranissimo ciclo di leggende che trasponevano le singolarità e i vizii delle sue tragedie nei fatti

della sua vita e ne lo rendevano vittima. In minor misura avvenne similmente per gli altri poeti; e la cura che noi oggi poniamo nell'investigare, narrando la vita di un artista, le cause e le occasioni della sua opera, posero gli antichi nell'imaginare piccoli miti ricchissimi di significazione simbolica — come quello della morte di Anacreonte o quello del destino di Salamis nell'istoria della tragedia — che dell'opera e della vita facessero un'armonia ininterrotta e quasi miracolosa. Accadeva necessariamente che i posteri traessero dalle opere, unico loro documento, l'intuizione dell'anima creatrice, onde sorgevano queste biografie favolose, mentre i coetanei non ignari della vita e dei costumi dei loro poeti, volgevano tale conoscenza al biasimo od alla lode. Così fu per Euripide, io dicevo, di cui gli ateniesi sapevano bene l'indole atrabiliare e le sventure coniugali; e qualche esempio di tal critica ci offre ancora Aristofane, che nelle sue commedie combattè guerre politiche e guerre morali e guerre letterarie, proprio perchè non pensava che fosse mestieri di sociologi per le prime, di preti per le seconde e di critici per le terze, ma sapeva che era da buono e compiuto cittadino armeggiare e nelle une e nelle altre. Onde nacque una sentenza che vige sempre fra noi: non farsi pace tra i belligeranti e non stabilirsi un giudizio concorde intorno a un poeta, se molte stagioni non si sono avvicendate sul suo sepolcro. «Giusta di gloria dispensiera è Morte».

Vige ancora fra noi; ma non intendo perchè. Abbiamo, se non altro, il desiderio di apprezzare l'attività creatrice di un artista trascurando la sua vita familiare e le sue opinioni civili; così che spesso vediamo un poeta ancor nel pieno fiore del suo ingegno — vedemmo in Germania il Goethe, in Inghilterra il Tennyson, in Italia il Carducci — ottenere compiuta giustizia e accogliere le genufles-

sioni dei dissidenti; e, d'altro lato, vediamo troppo spesso non seguire alla morte di un poeta nè pace alcuna nè tregua e dilacerarsi più ferocemente i critici benigni coi maligni .Questa fu la postuma sorte di Ugo Foscolo e di Vincenzo Monti; e veramente possiam dire senza pericolo d'eccedere che nessun poeta moderno, Dante e Shakespeare inclusi come ognun sa, ha goduto stabilità di fama dalla sua tomba, ma da un secolo s'è visto elevar sugli altari, da un altro schernire nella polvere. Dal trecento in poi una costante unanimità di suffragi non fu concessa che, strano a dirsi, ai grandi dell'antichità greca e romana. Parrebbe quasi che la concordia divenga più difficile tra gli uomini, e che, se prima bastavano i funerali perchè il giudizio divenisse equanime e non arbitrario, oggi si richieda l'intervallo di un intiero Medio Evo.

Ma la causa storica — chè le ragioni artistiche non entrano nel problema che ci siam posti — di tale inconcussa reverenza per i classici non è nell'abisso dieci volte secolare che s'aperse tra la loro disparita e l'annuncio dell'umanità nuova; ma sibbene nella dogmatica sicurtà, con cui il Rinascimento accolse tutta la tradizione antica. Chè veramente in Atene e in Roma, quando la mano dell'artefice era caduta, si faceva alto silenzio sullo strepito, non già di critiche, ma di libelli, di scherni, di apologie, e si instaurava una equità di giudizio, nella quale tanto era il consenso degli animi, che son rimaste famose le eccezioni, come quella invettiva del puritano Senofane contro Omero ed Esiodo. Strappare ad un antico poeta la secolare fronda d'alloro doveva sembrare impresa più ardua che precipitare una divinità dall'Olimpo.

II.

Forse lo svolgimento rettilineo della poesia greca che impedì esitazioni, ripetizioni, ribellioni; forse la sua intimità con tutti gli istituti e i costumi della vita privata e civile; forse la sua popolarità, che offriva nella maggiore o minore diffusione di un'opera un criterio sicuro, sebbene non filosofico, di giudizio; o meglio, tutte queste ragioni e molte altre ancora che mi sfuggono e che mi lascio sfuggire — perchè ben poco ora ci gioverebbero, — concorsero a questa immutabilità di lode e di biasimo presso i critici delle letterature antiche. Se taluni eruditi delle epoche tarde assalirono, con intenzioni puramente retoriche, la fama di qualche scrittore classico, le loro diatribe son quali un contemporaneo — Aristofane nobilmente o vilmente Mevio — avrebbe potuto lanciare contro un poeta ancor vivente e non assunto nell'Olimpo apollineo, non già fredde e rigorose investigazioni sul pregio artistico dell'autore malmenato. Tzetze, per esempio, deplorava che gli ateniesi si fossero mostrati così miti verso Tucidide da mandarlo solamente in esilio. Sicchè il *monstrum* Zoilo-Tersite, ideato da Volfango Goethe, mi sembra ricco di una profonda significazione storica.

I libelli non sfrondavano alcuna gloria. Erodoto si leggeva e si ammirava malgrado la diffamazione plutarchea. Si veneravano gli antichi scrittori con una riverenza che sembrava trarre alcunchè di sua profondità dalla remota lontananza dei tempi. Quintiliano, critico di tanto acume quanto si può chiedere a un'epoca e ad una gente che di critica n'ebbe

sempre poca, comprese come il sentimento dei posteri verso Quinto Ennio somigliasse alla religione che inspiravano i boschi sacri per la loro vetustà. E, se Quintiliano così disse di Ennio, ci è lecito estendere il suo pensiero ad altri molti. La sacra vetustà non era minima fra le cause di ammirazione degli antichi. Omero più di tutti antico parve più di tutti sublime, a tal segno che lo pseudo-Longino bollava per ʽομερικώτατος ogni poeta degnissimo di ammirazione, anche se era, come Archiloco, remotissimo dallo spirito della poesia omerica.

Tra le cause che condussero a questa unanimità di giudizio, noi non abbiamo annoverato la mancanza di una critica nel senso moderno, che pure fu causa non meschina. Quando uomini superiori meditano con libertà d'intelletto sulla bellezza delle opere maggiormente celebri nella letteratura patria, la placida uniformità della comune opinione si spezza percossa da menti singolari, ed i giudizi si moltiplicano, si oppongono, lottano per prevalere. Così avvenne nell'epoca dei furori romantici, quando inutilmente si sarebbe ricercata l'opinione *corrente* intorno ad autori come Alfieri o Calderon. Ma, se l'antica concordia era in parte dovuta alla immaturità della critica, fu reciprocamente causa di tale insufficienza: poichè, se ad Omero a Sofocle a Simonide avessero molti negato l'ossequio o fosse in un'epoca od in una città venuto a mancare l'universale offerta di lodi, tal dissidio — non causato dall'ambizione di qualche retore solitario, ma da una moltiplicità di onde spirituali come quelle che ora distraggono verso sentimenti e desiderii contrari gli animi nostri — avrebbero mosso i maestri della bellezza e dell'arte a ragionare con senno sul torto e sul diritto di quelle contese. Invece, quando la critica sorse nel periodo alessandrino, la ricerca estetica non veniva incoraggiata da nessun bisogno:

determinare il merito di ogni poeta era inutile, dacchè vigeva nei giudizi d'arte il *dogma*, l'opinione comunemente accetta. Gli Alessandrini scrissero solamente, consegnarono ai posteri con fedeltà le sentenze del mondo antico intorno agli artefici suoi; furono nella critica estetica gli amanuensi del pubblico. Ne sorsero i famosi canoni, del cui valore universale non sapremmo dubitare. Pochissimo ci è pervenuto degli scrittori non consacrati nelle classi, le quali dunque non comprendevano se non quelli da tutti conosciuti e da tutti ammirati; e, se qualche cosa si scopre, i nostri eruditi, più proclivi veramente a contrastare che a confermare, riconoscono in generale che l'autore nuovamente venuto alla luce fu non senza giustizia escluso dal consorzio dei grandi.

Così la critica classica nasceva con due peccati d'origine: l'uno era il dommatismo di cui abbiamo discorso, l'altro era quella lontananza dalle epoche creatrici alla quale ho accennato in principio di questo capitolo. La grande arte s'era spenta per sempre, e difficile è che un popolo incapace a creare sappia pienamente intendere. Laddove la critica romantica nacque in Germania non si può ben dire se nel tempo istesso od anche prima della grande letteratura; e, in ogni modo, valse non poco a indirizzarla nella sua breve strada: còmpito che le riuscì ben facile, se pensiamo che pochi dei poeti tedeschi furono ingenue anime creatrici e non già gravi cervelli meditativi, nei quali col poeta viveva il critico, il filosofo e talora anche l'uomo di scienza. La vita spirituale dei poeti tedeschi era anche la vita dei loro critici; e ognun sa come ciò non si possa che falsamente ripetere dei critici alessandrini e dei poeti greci.

Aggiungeremo una terza ragione, sebbene di minor peso: la grande chiarezza degli scrittori greci, quella

perfetta lucidità che secondo un moderno scrittore[1]) li rende noiosi (ahimè! e i francesi incolpavano i critici d'oltre Reno di poco rispetto verso i classici). Il paragone fra la tragedia greca e il gruppo scultorio è una delle poche idee notevoli che m'accadde di rinvenire nel *Corso di letteratura drammatica* di Augusto Guglielmo Schlegel, e fu poi caro a tutti quelli che filosofarono sulla poesia ellenica, non escluso l'Hegel, grandissimo fra tutti, che vedeva nella scultura l'arte più indigena e, diremo, più *gentile* dei greci. Nella parola l'idea dell'artefice si manifestava così serenamente e compiutamente come nel marmo; non s'avvolgeva di veli, nè si mostrava sorgendo da un fondo pittorico che per l'alternarsi ed il mescersi delle ombre e dei raggi potesse di molto trasfigurare, ai singoli contemplatori, l'aspetto dell'opera d'arte. Il poeta non asserviva l'opera sua a doppie intenzioni, non nascondeva deliberatamente la sua anima, non faceva dei suoi versi ardui scrigni per segreti inaccessibili, non ordiva allegorie. Perciò, se i moderni espositori debbono inoltrarsi fin nelle latebre impervie dei nostri capolavori da Dante in poi e sviscerarne tutto il contenuto ideale per farsene interpreti agli ignari, gli Alessandrini provvedevano a tutti i bisogni dei lettori, dichiarando le allusioni storiche e valutando con certezza la significazione delle parole. Non facevano critica, ma commenti di storia e di lingua.

[1]) Remy de Gourmont, *La culture des idées*, Paris, 1900; nel saggio su *Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence*.

III.

Così l'ultima fra le ragioni da noi addotte, sebbene teoricamente la meno significativa, più chiaramente ci espone il problema della critica classica.

Facevano commenti di storia e di lingua, ho detto, e ho scelto la parola *lingua* per usare un'espressione ambigua. Finchè essi tessevano le biografie degli autori e narravano la storia dei testi e ne curavano l'emendazione e ordinavano le biblioteche e costruivano tavole bibliografiche e cronologiche, erano puri biografi eruditi filologi. Quando poi tentavano l'interpretazione minuta dei passi e delle parole oscure, la loro opera apparteneva non alla critica, ma all'ermeneutica. Aiuti necessari erano la conoscenza della storia e del linguaggio, dei fatti nella loro realtà esteriore e delle parole nella loro significazione artificialmente determinata. E, se i critici classici si fossero giovati delle parole come si giovavano dei fatti unicamente per dichiarare il senso non perspicuo, una questione sulla critica classica sarebbe vana, perchè critica classica non vi sarebbe mai stata.

Non fu così. Ripensiamo per un istante alle nostre idee sulla critica nel periodo della grande fioritura ellenica. Critica, scrissi, non vera e propria: critico era ogni uomo, ed il suo giudizio era pronunciato da tutta la persona morale ed intellettuale, non da una facoltà considerata libera. In due modi era contemplata l'opera d'arte: come materia complessa di vita da tutti i cittadini capaci di godere dello spettacolo e del canto, come documento dagli studiosi. Alcuni storici, ben pochi a

dire il vero, cercarono nei poeti testimonianze intorno ai tempi che li generarono: e così si valse di Omero Tucidide.[1]) I pedagoghi poi, gli educatori si servivano naturalmente degli scrittori illustri come di esemplari per l'insegnamento del corretto parlare.

Questo genere di dotti fu trascurabile durante la formazione primigenia della poesia greca, come fu trascurabile nel nostro trecento ed è sempre nella età di spontaneo svolgimento degli spiriti. Ma col dilagare della coltura ellenistica il pedagogo diviene a un di presso quello che fu l'abate per l'Italia, il filosofo per la Francia, il professore per la Germania: la somma, intendo dire, e l'espressione singolare di tutto il particolare modo di vivere e di pensare in quell'età. L'opera dei Greci dopo l'impresa di Alessandro fu di diffusione e di propaga-

[1]) Testimonianze, intendo, di fatti e di costumi singoli. Considerare il capolavoro come l'espressione totale di un'età — che è, vedremo, la grandezza di Francesco De Sanctis — non poteva Tucidide nè altri di quel tempo; poichè, rimanendo ignote le letterature degli altri popoli ed essendosi conservata la visione del mondo quasi inalterata negli animi dei greci da Omero ad Alessandro, essi vedevano l'opera d'arte fuori degli accidenti di tempo e di spazio. Laddove questa maniera di critica — che cerca l'origine storica e il significato storico di un capolavoro — sorge, quando esso ci appare non solamente bello, ma anche interessante perchè rivelatore dell'anima di tempi e di popoli che noi riconosciamo profondamente diversi. In questo senso Dante era *interessante* anche per il Boccaccio, e la letteratura greca non fu interessante pei greci che in età molto tarda. Un ateniese dell'età di Pericle poteva, tolti alcuni particolari materiali — e su questi rifletteva Tucidide — considerare come suo concittadino e coetaneo Omero non meno di Aristofane. Poichè le differenze grandi e piccole, che in opere fraterne, come l'*Iliade* e l'*Odissea*, fanno a noi riconoscere età e spiriti diversi, vengono alla luce per la sottigliezza di critici come il Rohde e come i moderni Corizonti. Gli antichi erano così mediocremente usi a notare le trasformazioni dell'indole e delle abitudini sentimentali lungo i secoli che l'idea del progresso non fu loro mai familiare.

zione: dirozzare, educare, spoltrire i barbari fu la loro impresa parecchie volte secolare. Quello che fu il maresciallo per la Francia di Napoleone, fu per la Grecia di Alessandro e dei diadochi il pedagogo.

L'istoriografia decadde; il giudizio complicato e violento che dell'opera e dell'artefice davano i greci d'Atene non fu più possibile; fatti sordi i teatri e divenuta la poesia faticosa ed impopolare, quasi unica contemplazione del capolavoro rimase quella dei pedagoghi. Raccolsero costoro ogni eredità; e perciò anche quella degli storici e dei cittadini nell'esame dell'arte. Se Tucidide aveva chiamato Omero a testimoniare dei tempi che narrava, ed essi raggranellavano intorno ad un verso tutte le rarità di storia e di cronaca che sapevano rintracciare nei labirinti delle biblioteche; se gli antichi cittadini s'accesero, sebbene ingenuamente e senza coscienza critica, di tutta la sostanza del capolavoro, essi portarono quell'entusiasmo nell'osservazione frammentaria della dicitura e della grazia verbale. Così non esaminarono la parola con intenzioni solamente grammaticali o lessicali o filologiche; ma la giudicarono stilisticamente ed esteticamente. In questo connubio è tutta la critica classica da Aristarco all'abate Cesari.

Raccolsero, io dissi, i pedagoghi ogni eredità. E tutte le dilapidarono. La filosofia divenne nei loro cranii calvi una morale empirica, l'eloquenza una esercitazione umbratile, la poesia un giuoco di pazienza. S'ebbero dunque pleiadi di grammatici-poeti, e costoro furono anche i critici. Or sappiamo come la lunga pratica dell'arte induca facilmente i creatori ad esagerare l'importanza della loro materia, sia la pietra o i colori o le parole (non dico il *colore* e la *parola*); e come, sebbene molte *misticherie* si siano credute intorno alla loro incoscienza, riescano ben più chiare agli artisti le ultime fasi della generazione

d'un'opera e i procedimenti dell'esecuzione materiale che non gli astrusi viluppi dell'inspirazione. Un artista che parla della sua arte, anche se è Leonardo da Vinci, ha non poco dell'artigiano. Che dire degli Alessandrini? I quali, si ricordi bene, erano grammatici, e perciò, accolta la comune opinione intorno agli scrittori, non potevano discuterla e convalidarla se non con argomenti di natura filologica o retorica. Anche i poeti di grande animo ricercano nello studio dei loro antenati esempi ed ammaestramenti di singole espressioni, e ne traggono efficaci atteggiamenti di frasi e nuovi modi di periodare e perfin rarità di parole. Or questa sedulità verbale doveva ben maggiormente acuirsi negli Alessandrini, sì perchè non sapevano per pochezza di mente chiedere altro ai monumenti delle epoche trascorse, sì perchè questo *dovevano* chiedere per l'esercizio della loro arte, essendosi il linguaggio infiacchito e imputridito non poco e resosi lo studio di esso sui testi di lingua necessario agli artisti, ora che la letteratura s'era allontanata dal popolo e che ad ogni modo i poeti, vivendo fra popoli appena ellenizzati, non potevano cercare nell'agora e nel trivio la dolcezza e la gravità dell'idioma di Grecia.

Abbiamo ormai osservato tante delle circostanze nelle quali sorse la critica classica, che la sua interpretazione non riuscirà ardua. La lontananza dalle epoche creatrici, il dommatismo dell'opinione pubblica, la semplicità e la chiarezza degli autori, le tendenze dottrinarie e didattiche degli Alessandrini, la loro doppia qualità di artefici e di eruditi, la scissione fra la lingua parlata ed il comune linguaggio letterario, e fors'anco molte altre ragioni che a noi non riesce di scoprire, concorsero alla formazione di quella critica che per l'eccessivo studio messo nelle *vuote esteriorità* — adopero le parole della comune accusa come furono condensate da

Francesco de Sanctis — fu detta retorica o pedantesca. Essa non mutò d'indole, sebbene quest'affermazione possa sulle prime stupirci, per una ventina di secoli. La coltura alessandrina, superficiale e meccanica, facilmente si impadronì del mondo, e trionfò a Seleucia come a Roma; e dappertutto propagò quel genere d'uomini di varie attitudini e di molteplice sapienza, che passavano dall'erudizione alla critica, alla grammatica, alla polemica, alla poesia, trasportando in ognuna di queste attività i metodi ed i principii che traevano dalle altre: chi potrebbe per quell'epoca stabilire un limite preciso tra la mitografia e la storia e la poesia? Un esemplare latino compiutissimo di questi omnivori intellettuali è Quinto Ennio; se più tardi, per molte cause accidentali, ma più che altro per l'animo dei nuovi poeti, i lirici e Virgilio poterono incombere con maggior purità alla poesia e interrompere in qualche modo la tradizione erudita, questa si riannodò subito dopo anche per gli esempii imperiali.

Alla fine del Medio Evo sorse fra noi una grande letteratura. Ma sollevatasi questa spontaneamente dalla caligine, non preparata nè accompagnata da alcuna filosofia che osservasse con cura le attività estetiche, fu, similmente all'antica greca, priva di una scuola critica. Lo svolgimento originale della nostra letteratura, da Dante sino alla riforma cattolica, fu inconscio, io penso, quasi come quello della poesia greca: tutta l'esperienza estetica di quegli uomini si componeva nella poesia provenzale, molto conosciuta e sentita, ma ben poco compresa e indagata perchè cosa volgare, e nella poesia latina intorno alla quale Dante ebbe opinioni per noi non poco strane. Tale assenza di coltura e il peso della tradizione classica ed altre circostanze identiche a quelle che operarono in Grecia, come l'indissolubilità del valore artistico di un'opera dalla sua bontà morale e

la connessione dell'arte con la vita civile e religiosa, impedirono la formazione di una critica própria a quell'età, che sarebbe stata ben diversa dall'alessandrina. Ma la esiguità di esperienza storica dell'arte non fu certamente la minima tra le cause da me annoverate: ricordiamo che la prima origine della critica romantica in Germania fu un'antitesi fra i concetti di arte *ingenua* e arte *sentimentale,* che poi si trasformarono in quelli di poesia pagana e di poesia cristiana, di classicismo e di romanticismo. Antitesi, che, se qualche volta furono poste con intenzioni teoriche, hanno poco senso se non vengono intese come contrapposizioni storiche e in ogni modo furono suggerite da una larga conoscenza delle letterature antiche e moderne. Tutta anzi la critica romantica prese le sue direzioni ed i suoi metodi dal continuo uso di quei raffronti, onde balzavano affinità e contrasti, che solo le permetteva di instituire la già compiuta nozione delle letterature classiche e delle europee e quella che ogni giorno s'ampliava delle poesie orientali.

La critica sorse in Italia non come in Alessandria, ma quando l'ardore creativo non era per anco interamente spento. Ma sorse per la rinnovata tradizione classica, e fu qual'era stata in Alessandria, a Pergamo, a Rodi, ed ebbe ancora altri peccati che venivano dalla falsità della ripetizione. Per desiderio d'imitare le critiche verbali degli antichi retori e le loro opinioni in fatto di lingua, dovettero considerare la lingua come un cadavere, il che, se era in qualche modo giustificato ai tempi dell'Impero, passava ogni assurdità nel nostro cinquecento. Per seguire il gusto degli antichi, che non conoscevano altra letteratura fuor della greca, si vietarono di meditare intorno alla loro grande poesia originale da Dante all'Ariosto, e per goderne inventarono un sotterfugio. I romanzi cavallereschi, i drammi popolari,

le novelle medievali potevano essere lette e piacere, ma come una letteratura *ex-lege,* come amene bizzarrie di cervelli un po' matti. Erano un po' considerati come le cortigiane, che si desiderano e si amano anche ma non si sposano: l'Italia s'era messa per fortuna sulla via legale, e aveva già raggiunto il capolavoro in parecchi generi della letteratura regolare. Felice la nostra patria se avesse raggiunto l'eccellenza anche nel vero poema epico e nella vera tragedia! Dietro questa non ignobile ambizione ansimavano i nostri critici.

Essi avevano in certo modo due coscienze per giudicare delle opere di quella poesia che coi romantici diremo *romantica* e delle opere di quell'altra che i romantici dicevano *classica* o *classicista* ed io chiamerei più volentieri *neo-alessandrina.* A quel tempo la doppia coscienza era di moda anche in filosofia; e, come i filosofi credevano secondo la fede e dubitavano secondo la ragione, così i letterati potevano ammirare certi capolavori irregolari e sconsigliar tuttavia la libertà ai poeti ragionevoli. Ma poi la chiesa non permise che l'una delle due coscienze; e come tutti divennero rigidamente cattolici, la poesia si chiuse gelosamente nel guscio tradizionale, e i retori officiarono in pompa magna sui libri che non intendevano. Aristotile — fu da altri notato — riverito dagli uomini di scienza solo come un testimone degli antichi sforzi dell'intelletto umano, fu per i teologi della letteratura ancor meno discutibile del sillabo. La vita intellettuale ellenistica parve si ripetesse compiutamente, sebbene meno fervida.

Letterati ed eruditi sembravano riparlare dopo quindici secoli di silenzio, stranamente risuscitati dalle loro tombe; tanto i nuovi classicisti erano simili agli antichi. Ora come allora l'erudizione non era nettamente distinta dalla poesia; la storia era in mano dei retori; le sale afose delle accademie risona-

vano d'una eloquenza grave di stucchi, di svolazzi e di faci ritorte. Un certo *buon gusto,* espressione di largo significato nella quale van comprese tutte le buone qualità dell'intelletto e tutte in mediocrissima misura, teneva luogo d'inspirazione ai poeti, di contemplazione agli storici. Numismatici, scrittori d'araldica, ricercatori di memorie comunali, grammatici, trattatisti d'amore, petrarchisti, elegiaci, eran tutti fratelli e vicini; talchè, sebbene in nessuna età si sieno come nel nostro neo-alessandrinismo distinti con tanta precisione i generi di componimento, si può dire che tutti coltivassero un sol genere, difficile certamente a definirsi se non forse come *genre ennuyeux*. Focolare della vita intellettuale non era la città o la nazione, ma la biblioteca. Erano i letterati uomini di infinito senno o di non poca placidità, capaci d' ingoiare tutto lo scibile senza soffrirne troppo acerbe indigestioni, amantissimi della loro patria e sopratutto del loro municipio e sopratutto di sè medesimi. Avevano tanto a cuore l'ordine e si gloriavano tanto dell'universalità di lor conoscenze che si dolevano forse che le bellezze del mondo non fossero disposte per ordine alfabetico e che le stelle del cielo non formassero l'acrostico della loro signora. Erano così santi uomini e così ricchi di cristiana pazienza che, vinti dalla grande noia, trattenevano gli sbadigli e cantavano, in rime molto polite. Ricchi erano di pazienza, poveretti, fuorchè quando si trattava di sè medesimi o a dir meglio del loro ministerio, simili in questo ai parroci di campagna buontemponi quasi sempre, ma facili a montare in bestia se odono bestemmiare. Amavano azzuffarsi per passatempo come i galletti chiusi in gabbia, ed anche questa era abitudine degli Alessandrini, non troppo miti nelle loro guerre di penna. *Illustrissimo, colendissimo, celeberrimo* erano men che mediocri omaggi tra i nostri letterati; ma

per una parola non ben misurata schizzavano fiamme dalle nari e dalla bocca, soffiavano la tromba del combattimento, si guardavano di sbieco, si provocavano, si pungevano, si dilaniavano, si squartavano. La nostra lingua sembrava meravigliosa per l'efficacia delle ingiurie. Tra una ricerca ed una polemica accozzavano un sonetto od una canzone che tanto più sembrava commendevole, quanto più ricca appariva di sapienti reminiscenze.

Erano in fondo umanisti intepiditi, come gli umanisti erano Alessandrini infervorati. La loro *qualité maîtresse* era una ponderosa dottrina, tutt'altro che sistematica, se fra i sistemi non vogliamo annoverare l'ordine cronologico e l'ordine alfabetico. Questo grave bagaglio pesava necessariamente sulla loro poesia, che grandemente riusciva onorevole all'autore se con l'abbondanza di favole — e guai a quel malcapitato che confondesse l'idra di Lerna col leone Nemeo! — e con gl'intarsii di eleganze accattate si mostrava studioso degli antichi e perito del bello stile. E pesava non meno sulla loro critica, la quale — sarà necessario che io ripeta quello che ho scritto a proposito degli Alessandrini? — era in gran parte una serie di minute osservazioni che l'erudito artista offriva a sè medesimo o ai suoi colleghi per giovamento nella fatica del comporre.

Le affinità fra la nostra vita intellettuale del settecento e quella della grecità decaduta sono anche troppo evidenti. Mi sembra talvolta impossibile che così gran differenza di tempo e di razza corra fra l'una e l'altra; e che alcuni uomini delle due epoche, sebbene separati da diecine di secoli, debbansi riconoscere come fraterni. Se trascuriamo per un istante le loro qualità sentimentali, che ora ci interessano ben poco, per considerare solo le tendenze mentali, troveremo notevoli somiglianze anche fra uomini grandissimi delle due età, il che è più strano

che non sarebbe per i mediocri, giacchè gl'ingegni eccellenti appariscono singolari. Non passa gran divario tra la fisonomia intellettuale di Lodovico Antonio Muratori e quella di Terenzio Varrone, come non son poche, per questo lato, le simiglianze tra Giacomo Leopardi e Callimaco.

Non è dunque meraviglioso che le attitudini critiche non più delle altre letterarie si siano trasfigurate nell'Italia dei classicisti. Tali quali esse furono nelle loro origini, si conservarono — ben inteso entro i limiti nei quali l'immutabilità si può concepire — fino alla loro disfatta, e le ragioni che ci rivelano l'origine dei Didimi Calcenteri ci rivelano anche la natura dei Girolami Tiraboschi. Dico la natura e non l'origine di questi, che è molto diversa. Veramente alcune delle circostanze alle quali dobbiamo la critica ellenistica si ripeterono nel nostro cinquecento, e due principalissime, l'una delle quali io vedo nell'estinzione, sebbene non decisiva, del primo ardore di creazione, l'altra in un fatto di storia del linguaggio più simile che non si pensi a quello di cui ci dette esempio la Grecia. La letteratura toscana diveniva sul finire del quattrocento letteratura italiana, e con essa la lingua di Firenze divenne nazionale: se le altre regioni avessero già donato una nobile poesia nel loro idioma particolare, come in Grecia avvenne di Lesbo, di Paro, di Sparta, di Tebe, l'imposizione del toscano a tutta la penisola sarebbe interamente analoga alla diffusione della κοινὴ διάλεκτος dopo la conquista di Alessandro. Ma se le letterature regionali non giunsero a fiorire e Firenze ebbe più facile assai la vittoria che Atene, in boccio s'eran pur viste qua e là, e sopratutto nella Venezia e nella Sicilia; e che uno svolgimento non parallelo, come fu in Grecia, ma subordinato di poesie dialettali sia tutt'altro che un accidente della storia della cultura in tanta diversità di costumi, di

animi, di genti che si succedono dalle Alpi al mare comprendiamo, pensando che non troppe volte la poesia nazionale salì liberamente in gran rigoglio non accompagnata da un'espansione delle umili letterature popolari: così fu nel trecento coi primi romanzi di cavalleria, così nell'ottocento, quando non pochi degli innovatori poetarono nel loro vernacolo e al loro risorgimento letterario precorsero o parteciparono il Meli, il Porta, il Belli; così è nel prorompere delle fonti poetiche cui abbiamo la ventura di assistere.

L'accettazione della κοινὴ διάλεκτος significava la chiusura del progresso originale nella poesia greca; l'imposizione del toscano non era un fatto così notevole a prima vista, poichè in nessun vernacolo d'Italia aveva poetato un Pindaro od un Alcmane; ma era, insomma, equivalente. Se non si chiudevano vie già fragorosamente percorse, si precludevano vie possibili e, all'Italia non politicamente e civilmente ridotta ad unità, naturali. Il riconoscimento di un medesimo linguaggio, non contemporaneo all'estensione di un medesimo dominio politico e di un'identica qualità di cultura, fu benefico per altre considerazioni ma letterariamente artificioso. La lingua toscana ebbe prematuramente la sorte di una κοινὴ διάλεκτος.

E questa affinità, d'importanza difficilmente esagerabile, ci mostra per incidenza come le dispute sulla lingua d'Italia e sulla sua denominazione fossero, sebbene oltre le loro apparenze, meno sciocche ed oziose che a molti non piaccia ancor oggi di ripetere; e ci mostra, per la ricerca che ora ci occupa, una delle più larghe vie per le quali una critica non dissimile dall'alessandrina invadesse la letteratura nostra. Poichè l'importanza, che nell'antichità classica l'indirizzo pedagogico degli studii traeva dal bisogno di diffondere la cultura greca

tra i non greci, trasse in Italia dalla necessità di partecipare il linguaggio riconosciuto ai non toscani; e le difficoltà e le ostilità di varia natura, che lo studio dell'uso vivente di Toscana incontrava nei dotti e nei poeti delle altre provincie, li indusse a ricercare nei grandi scrittori piuttosto esempi ed ammaestramenti di lingua e di stile che anime e cervelli viventi.

Tali sono le simiglianze tra le cause della critica classica e quelle del suo risorgimento in Italia. Che per altri lati le condizioni della cultura nel mondo alessandrino e nell'Italia del cinquecento differiscano non poco e che perciò quel risorgimento debba in parte considerarsi come una ripetizione artificiosa, ho già detto. Ed insistere non giova, poichè tutti i divarii sono colmati da quell'una causa, che, senza il concorso di nessun'altra, avrebbe rimesso i nostri letterati sulle antiche tracce: il bisogno di esercitare in qualche modo l'attività critica — e questo bisogno era acuito dalla cultura, ben più vasta che non fosse ai tempi di Dante, — e l'insufficienza di tale cultura ad esercitarla originalmente. La nuova critica fu possibile, quando la letteratura rifiorì in un'epoca, che con il cozzo di innumerevoli correnti di pensiero e di gusto e con la copia infinita di analogie e di raffronti distruggeva il dommatismo nel giudizio estetico ed alla fama — unica musa della critica classica — sostituiva le opinioni.

Fino allora dominò senza contrasto la critica alessandrina, determinata nelle sue varie rifioriture da ragioni varie,[1]) ma sempre risorgente quale fu in

[1]) In Francia, per esempio, mancarono talune ancora di quelle cause che rendevano in qualche modo simile l'Italia dell'umanesimo al mondo greco, quando sorse la critica. Ivi la critica alessandrina risorse per una imitazione di terza mano, fu più artificiosa che in ogni luogo e perciò anche più rigida e intollerante.

principio determinata da tutte quelle circostanze che ho tentato di esporre. Le quali, se rispondessero a verità, gioverebbero egualmente ad intendere la critica qual fu sotto i Tolomei che quella contro la quale guerreggiarono Giovanni Berchet ed Ermes Visconti.

Capitolo II.

Principii della critica classica.

I.

Poichè abbiamo ormai interpretato le cause della loro origine, riuscirà chiarissima anche una sommaria esposizione dei principii e delle abitudini di giudizio che dominarono nella critica classica. Senza di questa il valore ed il significato della ribellione romantica ci rimarrebbero segreti.

L'attività dei critici di antica maniera era duplice. Per una parte essi erano i legittimi proclamatori del comune giudizio intorno ad un poeta, per l'altra esercitavano personalmente l'acume del loro ingegno nella ricerca dei difetti e delle bellezze particolari della sua opera. Sebbene la disamina minuta della elocuzione e del verso costituisse la loro attività singolare, il loro carattere, come oggi si dice, non potevano trascurare un giudizio generale che glorificasse o condannasse l'intera opera, di cui s'apparecchiavano a tramare l'analisi retorica. In nome di quali principii dicevano essi ammirabile un capolavoro? Con che attitudine sentimentale lo ammiravano? Per rispondere degnamente alla seconda do-

manda, ove noi ne avessimo la temerità, dovremmo esplorare andito per andito il fosco labirinto dell'anima umana come s'inviluppò in lungo periodo di tempo; e nemmeno la prima è libera di vincoli con parecchie questioni affini. In nome di quali principii dicevano essi ammirabile un capolavoro? che val quasi dire: In che si diceva comunemente consistere il bello? E questo è più della storia dell' estetica che della storia della critica.

Indicheremo solamente. Noi possiamo ridurre i principii direttivi della critica classica alla verità ed alla moralità, osservando tuttavia che la bontà morale dell'opera d'arte era piuttosto desiderata come un necessario passaporto anzichè lodata come sua qualità essenziale. Anche per i critici antichi un'opera poteva esser morale e brutta, improba e bella. Misura generalmente riconosciuta della bellezza era la verità.

Verità e imitazione. Poesia, dice il Tasso, è imitazione degli umani affetti a fine di giovar dilettando.

Se non che, in questa significazione spirituale, *imitazione* è parola ambigua, potendosi ancora parlar d'imitazione degli umani affetti per le arti mimiche e forse per le plastiche, mentre sembra per le arti del suono più accettabile *rappresentazione* o *esposizione. Imitazione* ebbe generalmente un significato più preciso e non ristretto ai sentimenti, anzi a questi trasportato dagli oggetti esterni.

A che cosa si debba il criterio estetico dell'imitazione, non è facile dire. S'attribuisce con ragione alle arti plastiche, e come queste lo abbiano generato a me pare di comprendere non fallacemente. Il linguaggio è un organismo compiuto e perfetto, sufficiente ai bisogni del popolo che lo parla in ogni istante del suo cammino, per il che avviene che la perfezione e la sublimità di un poema non dipenda

in nulla dalle qualità dell'idioma in cui fu composto. Lo stesso dirò della nobiltà, dell'agilità, della varietà ritmica, essendo da ripudiarsi come concetto d'infima abbiezione retorica l'idea che Properzio abbia perfezionato il pentametro o Ugo Foscolo l'endecasillabo. L'uno e l'altro crearono un nuovo pentametro e un nuovo endecasillabo tanto più bello o più meschino del verso di altri poeti quanto il loro ingegno era più sublime o più povero di quelli. È assurdo affermare che l'esametro omerico fosse, in sè, meno bello di quello virgiliano o che l'ottava del Monti la ceda all'ottava ariostesca.[1]) Anche nei mezzi ogni opera di poesia ha in sè le leggi della sua perfezione; e la tecnica di Omero, poeta dell'alba, non è meno espressiva che quella di Sofocle, poeta del meriggio.

Certo è stato ben dimostrato che il principio dell'autonomia estetica vale anche per la pittura e la scultura, senza di che dovrebbero stimarsi più vicine ai mestieri che alle arti. Ma le relazioni delle arti plastiche con la materia e l'uso più perspicuo in esse di una tecnica vera e propria inducono in questo campo più facilmente in errore. Il pittore e lo scultore, come ogni altro artista, esprime l'animo suo e non la natura esterna. Se non che è più facile istituire un doppio confronto: l'uno ideale col sentimento o con la visione dell'artista, l'altro materiale con gli oggetti fisici; l'uno coll'animo, l'altro con la cosa rappresentata. In questa frase: la cosa *rappresentata*, è tutto l'errore che cercavamo. Errore, nel quale cadiamo allorchè disputiamo con intenzioni estetiche se un ritratto sia o no somigliante, se un paese sia graduato secondo le leggi della prospettiva, se un muscolo sia fedelmente disegnato; quando

[1]) S'intende bene che questi ed altri simili giudizi hanno, empiricamente intesi, il loro significato. Qui c'importava di negarne il valore scientifico.

insomma dimentichiamo che l'arte non rappresenta cose ma anime, e al suo fine estetico, l'espressione, sostituiamo un fine pratico, la riproduzione. [1])

Ora i mezzi di riproduzione: la fedeltà del ritratto, l'illusione della prospettiva, il calcolo anatomico, progrediscono continuamente come l'arte di tingere i tessuti, d'intrecciare le paglie, di cuocere le ceramiche. Fu anzi uno dei pochi progressi che gli antichi sapessero osservare. Quando, insieme con una mirabile potenza di espressione, la pittura greca raggiunse una non spregevole padronanza della materia, i contemplatori, ai quali il problema estetico non s'era mai presentato anche per la mancanza di confronti rivelatori, interpretarono la loro ammirazione per le meraviglie fidiache come omaggio reso all'ingannevole fraternità tra il marmo scullo e la natura animata. A questo giudizio li incoraggiava il confronto dei capolavori con gl'informi tentativi dell'arte arcaica, la cui creduta povertà estetica attribuivano alla puerilità nelle conoscenze tecniche; e, se questo assai mediocremente ci deve meravigliare, poichè il contemporaneo progresso materiale delle arti plastiche con l'innalzamento degli ingegni creatori era causa di errore difficilmente evitabile per un popolo non ricco delle altrui esperienze estetiche, è invece assai notevole per le affinità tra la nostra critica classica e quella degli antichi che i critici e gli storici retori dell'arte in Italia non hanno ammirato delle grandi pitture e sculture se non quelle che associano la profondità di espressione alla perfezione riproduttiva. Per lunghi secoli dir pittura o scultura cristiana era quanto dire Raffaello, Michelangiolo, Tiziano, e solo nell'ultimo secolo s'è veramente compreso che non solamente i primitivi umbro-toscani e gli scultori di Pisa, ma anche i

[1]) Vedi Croce, *Estetica*, pagg. 107-8, 172.

mosaici bizantini non crearono solamente opere preparatorie di una più audace ascensione dell'arte, ma capolavori nella tecnica lor propria bastevoli interamente alle espressioni cui erano dedicati. Per giungere a tanta cecità dovettero i nostri storici dimenticare a un dipresso tutta la storia dell'arte dal basso impero fino al quattrocento, come, per restaurare completamente la critica classica nella letteratura, chiusero in una gran parentesi, quasi un bello ma non imitabile traviamento dalla dritta via della storia, la formazione originale della lor patria letteratura.

Questo paragone ci mostra come necessariamente dovessero cadere nella confusione tra il problema pratico ed il problema estetico delle arti plastiche, essi che non avevano fra i loro monumenti primitivi nè Sant'Apollinare in Classe nè la cappella degli Scrovegni, se vi caddero gli italiani che questi ed altri molti ne avevano meravigliosi non meno. La mente dei greci fu subito occupata da un'infantile ammirazione per questo fatto esteriormente visibilissimo dell'arte: la rispondenza tra l'immagine e la cosa. Un fatto accidentale dell'arte, solamente perchè perspicuo fra tutti, fu riguardato come il fatto dell'arte. Si narrarono storielle impossibili, come quella dell'uva dipinta a cui volarono gli uccelli credendo di beccare, per esaltare nella perfetta somiglianza della pittura con gli oggetti l'eccellenza di quegli artefici. E quelle favolette erano non meno significative per i nostri cinquecentisti che per gli Alessandrini, tanto che Lodovico Dolce quasi tutte le raccolse con infinita religione nel suo dialogo della pittura. Lo Strozzi lodava la *Notte* michelangiolesca con parole che, intese alla lettera, proclamerebbero come ideal capolavoro della scultura una statua parlante; il Bembo diceva nel celebre epitaffio quasi respiranti le figure di Raffaello. Un poeta

siciliano loda un pittore di genere, perchè le cotogne da lui dipinte gli fan sentire, appena guardate, una stringente asprezza al palato. Parve indubitabile che le arti del disegno fossero sorte per il desiderio di riprodurre e di serbare le immagini; questa opinione non è sparita e non sparirà mai, ma fu particolare eredità dei classicisti che la conservarono fino agli ultimi epigoni e fino al povero Bagnoli che nelle ottave obese e segose del suo *Cadmo* cercava l'origine della pittura nel legittimo desiderio che le ragazze hanno di serbare il ritratto dei loro fidanzati, quand'essi vanno a servire la patria.

Scoperta questa prima idea intorno ad un gruppo di arti, si volle applicare alle altre, e l'indole della poesia non ripugnava a che la si considerasse come arte imitativa. Direttamente non si sarebbe giunti a questa definizione; ma l'analogia delle arti plastiche vi conduceva indirettamente. Non dà la poesia immagini? Non ci fa quasi assistere coi sensi alle cose che rappresenta? Dunque, non meno della pittura, la poesia è mimesi. Si pensi, inoltre, che fra i varii generi letterarii, quello che maggiormente attrasse l'attenzione degli antichi fu la poesia drammatica e che quella era ancora più facilmente riducibile a mimesi che non la lirica o il poema. *Ut pictura poësis.* Questo raffronto fu carissimo a tutti i classici e si trova anche in sentenze attribuite a Sofocle e a Simonide. Nè la sua fortuna decadde nel neo-alessandrinismo italiano; Giovan Battista Vico, audacissimo innovatore in filosofia ma tutt'altro che libero dalla gravosa tradizione in letteratura, così commentava il principio della poetica oraziana: [1]) «Recte poëta poësim picturæ comparat: namque pictura mutum poëma, poëma loquens pictura dici solet: et sane is optimus poëta est, qui sensibilibus ima-

[1]) *Opuscoli* di Giambattista Vico, posti in ordine da Giuseppe Ferrari, Napoli, Stamperia de' Classici italiani, 1860, pag. 30.

ginibus res exponit, ut lectorum oculis, non intellectu, percipiantur ». La così detta ugna del leone è nelle ultime parole, che legittimano filosoficamente il vecchio luogo comune della retorica. Della natura imitativa della poesia raramente i classici dubitarono, del paragone tra la poesia e la pittura non si stancarono mai. G. B. Niccolini, uno degli ultimi, scrisse ancor giovine un discorso d'indole accademica sulle simiglianze fra le due arti, nel quale asseriva che il poeta ed il pittore sono tanto più grandi quanto più esattamente riproducono le bellezze sparse nell'universo e le radunano in un tutto armonico e perfetto.

Poichè la poesia imita il vero, un principio infallibile di critica era nell'osservare le rispondenze tra le rappresentazioni e le cose rappresentate. Doveva la *pittura* dei caratteri esser fedele, lo svolgimento delle azioni mantenersi verisimile, la descrizione evidente. Boileau proclamava: *rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*. La riconosciuta affinità fra le arti plastiche e la poesia conduceva naturalmente ad apprezzare più che ogni altra le qualità descrittive di un artista. Allora egli era grande, quando faceva, secondo le parole del Vico, percepire non dall'intelletto ma dagli occhi gli aspetti delle cose esistenti in natura.

Ma non tutto nei monumenti della antica arte si poteva ridurre ad una stretta imitazione della natura reale. V'era, sopratutto nella poesia epica, un elemento fantastico, che fu dai nostri retori chiamato *il meraviglioso*. Non si pensò mai ad escluderlo dalla poesia, e fu anzi dichiarato per comune consenso indispensabile al poema eroico. Ora una sapiente e non empirica conciliazione fra il principio della mimesi realistica e l'ammissione del sovrumano non fu mai, che io mi sappia, tentata; e sarebbe anzi di non poca curiosità una ricerca sulla varia fortuna dei due elementi nell'arte e nella precettistica dei

varii secoli. Nel seicento, per esempio, della meraviglia si fece il carattere determinante dell'arte; più tardi, nel mediocre settecento a cui mancano perfino quelle scapigliature e quelle trombonate dalle quali il secolo del marinismo prende una certa figura di gioventù dissipata, risale lentamente il culto della casta verità, di cui massimo sacerdote ammiriamo Giuseppe Parini. Se la meraviglia fosse stata definitivamente riconosciuta come la qualità sostanziale dell'arte, con ciò si sarebbe proclamata l'assoluta libertà della fantasia che poi rivendicarono i decadenti; se la fedeltà al vero si fosse cercata senza alcuna riserva, il più schietto realismo avrebbe conseguito il suo trionfo molti secoli prima del 1850. *L'arte imita la natura*, dicevano nei loro prologhi i comici italiani del cinquecento per scolparsi dell'accusa di licenzioso parlare; e tuttavia la libertà di copiare con tutta franchezza e rudezza il bene e il male come si trovano nel mondo non fu mai pienamente concessa. I due principii contradittorii, l'uno del meraviglioso ammesso più che per altro per ragioni storiche e per la sua innegabile esistenza negli antichi poemi, l'altro del verisimile più sentito e con maggior frequenza applicato, trovarono un limite in un terzo, che, meglio che principio, direi sentimento cardinale della critica classica.

Ebbe esso parecchi nomi, ora di misura, ora di convenienza, ora di decenza, ora di garbo, e fu come la buona educazione, la finezza di tratto nella poesia nella critica. Quando i romantici, combattendo le opinioni dei loro avversarii, mostravano con Eschilo e con Aristofane alla mano che la regolata placidità e l'imperturbabile calma erano state pur qualche volta poste in oblio dai maestri greci, non vedevano che nella letteratura italiana, così come nella francese e nella latina, imitazione ed emulazione dei veri poeti classici, degli antichi greci beatificati nei

canoni, non vi fu quasi mai. Classici i poeti regolari non furono mai; la parola *classicisti* adoperata da taluni e proposta in Italia da Ermes Visconti sembra convenzionale e d'incerto significato; io li vorrei chiamati, come ho detto, neo-alessandrini. Falsamente l'ode oraziana sull'impossibilità di imitar Pindaro si considera come una personale modestia, vera o simulata; essa ha il valore di una collettiva confessione d'impotenza per tutti gli antiquarii innamorati della memoria di Atene e di Tebe che da parecchi secoli ansimavano in cerca delle poche briciole rimaste sulla tavola del gran convivio e per molti secoli ancora dovevano ansimare. Pindaro è il gran fiume regale: di sè canta Orazio:

Ego apis matinæ
More modoque
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvus
Carmina fingo.

«Grata thyma per laborem plurimum», «operosa parvus carmina» — ed egualmente avrebbe rispettato la verità mutando *operosus parva carmina,* — «more modoque apis matinæ»: in queste parole v'è più che un'affettazione di modestia retorica, v'è un preciso e profondo giudizio sulla distanza tra la poesia nuova e l'antica. Talvolta, ripensando alle umili confessioni di pochezza con cui il poeta accompagnava le sue esortazioni a Floro, a Vario, a Pollione perchè calzassero il coturno o enfiassero la tromba epica, mi par di scorgere la sua bocca lievemente curvata da una piega sardonica.

Quando gli uomini perdono il valore, la violenza, la franchezza, la casta virtù primitiva, verniciano la loro abiezione con i bei modi. Ai centurioni succedono i bardassoni, ai cavalieri i cortigiani, ai giacobini la *jeunesse dorée,* agli ammiragli i cici-

sbei. Or la poetica di Orazio — come tutte le sue derivazioni di Francia, d'Inghilterra, d'Italia — è un galateo dell'arte, un codice di buona creanza per gli scrittori. I precetti non sono subordinati ad alcun principio generale, ma sì ad un sentimento direttivo, che è in fondo quello delle odi a Delio e a Licinio e, insomma, di tutta la poesia oraziana:

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis
Ab insolenti temperatam
Lœtitia....
Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urguendo, neque dum procellas,
Cautus horrescis, nimium premendo
Litus iniquum.

Evita le burrasche dell'alto mare, ma non incagliar per soverchia paura fra gli scogli. La perfezione è nella via di mezzo, la *mediocritas* solamente è aurea. Pericolosa è la sublimità: troppo spesso i pini sono squassati dai venti, troppo fragorosa è la rovina delle torri eccelse, troppo soggette ai fulmini sono le cime dei monti.

Nella morale oraziana è il segreto per l'intelligenza della sua poetica, che ci sembra degna di studio come il più importante galateo dell'arte neo-alessandrina, sia perchè fino al secolo decimonono fu riverita dai letterati più degli Evangeli, sia perchè nessun documento sull'indole e le intenzioni della poesia ellenistica può vincere di sincerità le parole di colui che sapeva con occhio così lucido guardar nel baratro che s'apriva fra le due letterature ai retori apparse sempre indivisibili. Non un sentimentalismo femmineo sorridente fra le lagrimucce in luogo del furore fantastico e passionale, non la cernita delle favole preziose e graziose, non la cura della simmetria decorativa parvero ai retori estranee a quella poesia originale dei greci, che essi

conoscevano ben poco: non s'accorsero che nella grande foresta classica le api alessandrine non sapevano suggere che i gradevoli timi, non videro che la ferocia di Aristofane, se in qualcosa rimaneva, rimaneva nelle polemiche dei grammatici, che la tragedia divenne a poco a poco una esercitazione erudita e che gli antichi più presenti allo spirito dei tragedi italiani e francesi non furono Eschilo e Sofocle ma Euripide, e Seneca più ancora. Nè Eschilo, nè Aristofane erano gradevoli timi.

Grata thyma: la poetica oraziana e tutti i precetti del classicismo riflesso oltre che al galateo somigliano un po' a collane di consigli igienici per uno stomaco senile. «Attienti alla via di mezzo», ecco le parole che compendiano tutti i cinquecento versi della celebre epistola. So bene — c'insegna con sennate parole — che ai poeti ed ai pittori deve consentirsi pienissima libertà di fantasia, ma — ecco un'avversativa, che di colpo annulla la liberalità della prima sentenza — non che accoppino ciò che è grandioso con ciò che è umile, i serpenti con gli uccelli e gli agnelli con le tigri e che completino una testa umana con un collo equino ed una coda di pesce. Il retore non dubita un istante della ragionevolezza di tale inibizione, che ad un classico, a un poeta vivente nello spirito del mito non sarebbe mai venuta in mente; ma che importa se gli antichissimi finsero favole terribili e immaginarono mostri grotteschi? *Tempora mutantur,* e noi siamo divenuti con gli anni più amanti di un ordine tranquillo e di una savia misura. Se alcuno avesse opposto ad Orazio che i mostri mezzi umani e mezzi marini, le Sirene, non solamente non erano mai spariti dalle poesie, ma s'eran mantenuti cari alle fantasie popolane, — e si mantengono, dacchè leggende di Sirene si narrano ancor oggi in tutto il mondo, — il poeta avrebbe forse così chiarito la sua sentenza:

«Sta bene. Ma la Sirena è formata di sole due parti, che la fanno simile insieme a una donna ed a un turpe pesce, laddove io parlo anche di cervice equina, di varie piume, di membra tolte a tutti gli animali. Ammetto il mostruoso, ma entro certi limiti». Questi limiti, tutt'altro che certi anzi quasi sempre arbitrarii, sono la materia dell'epistola. Sia tutto lecito al poeta, purchè la sua composizione rimanga semplice ed unica. E, poichè non è lecito accoppiare i serpenti con gli uccelli e gli agnelli con le trigri, sarebbe stolto di esporre un argomento comico con versi di tragica solennità e narrare con umiltà comica la cena di Tieste. Tuttavia non mancarono esempi di ira magniloquente nella commedia, e spesso le persone tragiche hanno lamentele pedestri. Vanamente chiederemmo ad Orazio una conciliazione teorica fra la regola così sicuramente proclamata e le eccezioni così indubbiamente ammesse: risponderebbe probabilmente che le eccezioni confermano la regola — fortunatissimo sofisma — o che la decisione spetta al buon gusto; e così verrebbe a negare ogni utilità ai suoi precetti.

Convenienza, decenza, misura deve osservare il savio poeta: «Primo ne medium, medio ne discrepet imum». Non devono parlare allo stesso modo il nume e l'eroe, il vecchio cadente e il giovine fervido, la matrona e la nutrice. Diversamente si comporta l'imberbe giovinetto non appena è lasciato un po' libero e l'uomo di età matura, che cerca amicizie e ricchezze, sa che valga l'onore, procura di non commettere cose di cui abbia a pentirsi. Tali noi conosciamo le qualità essenziali all'età diverse dell'uomo; chi vorrebbe — sembra chiedersi Orazio — scuotere l'ascoltatore o il lettore con la rappresentazione di fatti e di costumi che escono dalla regola comune? A questa avversione per lo strano Orazio ed i suoi coetanei erano abituati dalla com-

media nuova, che veramente rappresentava piuttosto generi di uomini — maschere come furono poi dette — che uomini. Nella commedia aristofanesca la libertà era divenuta licenza; nessun uomo bene educato vorrebbe mettersi per quella strada, e il galateo oraziano se ne sbriga in quattro versi. Non si parli poi dei deplorevoli eccessi fescennini; ma anche l'ammirazione degli antichi romani per i sali di Plauto dobbiamo considerare come una barbara stoltezza se sappiamo finalmente distinguere le trivialità degne della Suburra dalle argute facezie.

Gli uomini nuovi sono di gusto corretto, di orecchio elegante, di nervi delicati. Sopratutto conoscono bene la letteratura greca e possiedono il loro filo d'Arianna per il vasto labirinto delle favole, sicchè amano ritrovare nelle opere nuove i personaggi delle antiche e riconoscerli come amicizie vecchie. Non amano le sorprese: *famam sequere;* Medea dev'esser feroce e indomabile, Ino lagrimosa, Issione perfido. *Famam sequere,* s'intende purchè non si manchi alle leggi della buona creanza. Si narra che Medea trucidò i figliuoli, che Atreo imbandì un terribile banchetto al fratello, che Progne fu mutata in uccello, Cadmo in serpente. Fa pure tragedie di questi argomenti — consiglia Orazio al giovine poeta, — ma non abusar di noi. Noi uomini moderni siamo un po' scettici e pronti a sorridere; vuoi che ti si creda se ci fai assistere a miracoli impossibili e a delitti che sono fuori d'ogni umanità? È vero che le cose vedute ci commuovono con maggiore efficacia delle narrate; ma per queste è meglio che tu le faccia avvenire dietro le quinte, se non vuoi correre il rischio di trovarmi incredulo. Anche nell'inventar favole, non ti fidar troppo della mia ingenuità: non mi darai a bere che dal ventre di una lamia si possa estrarre un fanciullo ancor vivo. E sii cauto: gli uomini troppo vani-

tosi fanno ridere: non cominciare con frastuono, perchè poi la sua poesia venga assomigliata al parto della montagna: Pindaro non si imita. Va lento dunque, se temi d'inciampare; non imprendere a trascinar pesi di cui le tue spalle siano incapaci. Sii breve ma non oscuro, sii solenne ma non turgido, sii cauto ma non strisciare per terra. Abbi rispetto per il tuo lettore; conserva, perchè egli ti comprenda senza fatica, la chiarezza e la lucidità dell'ordine, e non abusare della pazienza degli spettatori, se sei poeta drammatico: una favola di meno che cinque atti sembra troppo breve per soddisfare il desiderio di un onesto divertimento, ma eccederebbe i limiti imposti dall'uso se oltrepassasse i cinque atti.

Così solo è da interpretare la massima:

Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci volt et spectata reponi,

la quale a Federico Schlegel — profondo intenditore, come ben si vede, della poesia oraziana — parve un'ironica burla. In verità, se si pretendesse una filiazione logica e un qualsiasi rigore ragionativo nei precetti d'Orazio, noi non sapremmo come il poeta avrebbe potuto giustificare la prescrizione dei cinque atti. Quella dei tre personaggi che subito dopo impartisce è meno assurda, perchè fondata su ragioni storiche. Ma l'unità della poetica oraziana, così difficile a rintracciarsi essendo tutte le sentenze slegate grammaticalmente, non è nel ragionamento ma nel sentimento. Sono — insistere qui non è peccato — massime di ben vivere poetico, e, come noi non ci preoccupiamo troppo di discuter teoricamente l'uso di tenere alla propria destra le persone di riguardo e quello di vestir di nero nelle riunioni del bel mondo, così poteva dai classicisti reputarsi irrazionale e non pertanto indiscutibile il costume di dividere ogni

azione tragica e comica in cinque atti. È erronea l'opinione che simili *pregiudizii* siano ora interamente banditi dall'arte: è noto che i drammi moderni si scrivono anche in un solo atto, ma non mai in più di cinque. Se leggiamo su un cartello teatrale: tragedia in sei atti, probabilmente sorridiamo; abbiamo sfatato le unità di tempo e di luogo, ma non completamente, poichè un dramma in cui si mutasse di scena quindici volte ci farebbe ridere come una *féerie* burlesca e un dramma storico che conchiudesse in tre o in cinque atti il più della storia medioevale dalle invasioni barbariche fino alla pace di Worms non sarebbe facilmente accettabile dalle platee. Shakespeare non si assoggettò a troppi vincoli: nelle mutazioni di scena è così licenzioso, che oggi la rappresentazione integrale delle sue opere è, almeno da noi, impossibile; eppure ad una legge molto meno ragionevole obbedì, e divise i suoi trenta o quaranta drammi, tutti, in cinque atti. Chi scrivesse oggi una *tecnica drammatica* — questa è l'espressione moderna: Orazio avrebbe detto *ars poëtica* — non dovrebbe comprendervi regole per lo meno così assurde come quelle alle quali i romantici fecero le boccacce e di cui noi continuiamo a stupire se leggiamo in Orazio? Anche oggi alcuni drammi sono rifiutati dalle compagnie perchè vi manca la parte del brillante o perchè non v'è interesse amoroso, o perchè *abbonda troppo la poesia*. Or chi potrebbe tacere di tali e di non poche altre regole, se scrivesse una tecnica dell'arte drammatica qual'è oggi accettata? E tutti sappiamo come a questa legge, sebbene non scritta, obbediscano scrittori e critici e come la lotta iniziata da qualche anno contro la maniera della commedia borghese sia non meno aspra e difficile di quella che i romantici e i loro precursori — in questo caso speciale assai numerosi — sostennero per spezzare i ceppi della tragedia.

II.

Se non che le nuove regole drammatiche sono oggi combattute come viltà di ingegni gobbi o sono difese come necessità pratiche dell'arte, laddove la poetica alessandrina fu attaccata come una filosofia dell'arte e come una filosofia dell'arte fu difesa. Ma i ragionari speciosi con che si tentò il salvataggio delle regole furono escogitati, quando si formavano le file dei ribelli, quando cioè il costume cadeva. Chi pensa — ripeterò — a sostenere oggi con ragioni teoriche l'opportunità di rimanere a capo scoperto in casa altrui? Quei bestiali paralogismi con cui si mostrava l'assurdità del cambiamento di scena avrebbero fatto sorridere Orazio stesso. Egli non era che l'amanuense del pubblico, ai cui gusti obbediva, impartendo ai giovani quei consigli che, nella loro epoca, potessero giovare al conseguimento di fama e di onorabilità poetica. E queste tendenze del pubblico sono facilmente interpretabili, se pensiamo che l'alessandrinismo è fiorito solamente in epoche di fiacchezza morale e politica. Ricordate le pagine finissime che nel principio della *Gaja Scienza* Federico Nietzsche dedica alla descrizione degli stati d'animo nella convalescenza e dei gusti d'arte che vi si accompagnano? S'ama l'artificioso, lo strano, l'esile, la chineseria, *l'art d'exception*. È la poetica dei cervelli un po' immiseriti ed acuiti, degli uomini isterici facili a cadere in deliquio per un profumo un po' acre, degli orecchi deboli che temono i silenzi, ma non soffrono le musiche rimbombanti. Chi amerebbe Wagner, in convalescenza? Tali erano i desiderii, tali le avversioni degli alessandrini greci o

romani o italiani o francesi non importa. «Non siate grandiosi; non sonate i timpani e le trombe; non fate enormi poemi; ma sopratutto non mi sorprendete. Le emozioni troppo aspre potrebbero farmi male. Siate precisi, non fate d'ogni erba fascio; non inventate mostri. E non mi fate assistere a scene orribili. Datemi cose brevi, rare, perfette, preziose». Le poetiche classiche non erano trattati di estetica: servivano di guida ai poeti che volessero compiacere al gusto del loro lettori. E l'eccellenza della poetica oraziana, come *vademecum*, è dimostrata dalla sua millenne fortuna.

L'interpretazione psicologica dell'epistola ai Pisoni ci è valsa a raggruppare in un medesimo ordine non poche delle abitudini di giudizio dei critici classicisti. L'adattamento delle parti al tutto, la bella armonia dell'insieme, l'unità della concezione, l'evidenza dell'intrigo, il coordinamento di principio, mezzo e fine, la succosa brevità ed altre simili lodi che rimasero nel repertorio per diecine di secoli trovano nella corretta freddezza del gusto la loro ragione d'essere. «Non troppo» sarebbe una divisa bene adatta a quella critica ed a quella poesia. L'incolpabilità era più ammirata del merito, onde molto si preferiva un mediocre intelletto bene erudito a un genio alquanto rude. Orazio aveva sentenziato:

> *Natura fieret laudabile carmen, an arte,*
> *Quæsitum est: ego nec studium sine divite vena,*
> *Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic*
> *Altera poscit opem res, et coniurat amice.*

E subito continua con la celebre massima: *qui studet optatam*. Perchè in fondo anch'egli aveva — malgrado l'equità della sentenza che ho riportata — maggior fiducia nello studio paziente che nella violenza dell'ingegno, come appare non solamente dall'indole di tutta la sua arte, ma dalla prevalenza che nell'epistola

facilmente si nota dei consigli d'impratichirsi negli esemplari greci e di curvare la schiena anche la notte su quelli, che pure dovrebbero allettare un poeta, di porre la propria anima in comunione della vita e del mondo. Ma con questi s'insegnava o si tentava d'insegnare la poesia; con quelli — qui piace la distinzione desanctissiana — s'insegnava l'arte, e artefici più che poeti si volevano dagli Alessandrini. *Arte* è la parola latina per τέχνη: è quella che unisce, che connette, che adatta, che dispone: onde la ricerca dell'unità, della severa subordinazione delle parti al fine, della convenienza. Si parlava, come abbiamo veduto, di convenienza dello stile al soggetto, s'imponeva di non confondere i generi. In fondo il concetto di genere non era lontanissimo da quello di *stile*,[1]) parola che presso i retori non aveva il significato individuale che noi le attribuiamo — secondo cui lo stile è l'immutabile maniera di formare che ogni poeta ha per sè e per sè solamente, — ma veniva adoperata per gruppi arbitrarii di maniere espressive: v'era lo stile ornato, il semplice, il tragico, il comico, il tumido, l'esile, l'attico, l'asiatico, il rodio. Ogni genere aveva il suo stile, ogni genere non era, insomma, che uno stile nel senso retorico. Si negava dunque che ogni soggetto si prestasse a tutti gli stili — e la distinzione dantesca di lingua aulica e lingua popolare e l'opinione degli umanisti sull'uso a cui potessero servire rispettivamente il volgare e il latino e le comuni sentenze intorno ai diversi ufficii della prosa e della poesia sono esempii di questa critica. Si cercava similmente quali soggetti convenissero ad ogni genere poetico — ed è noto che, per questa funzione della critica, Vittorio Alfieri coniò l'epiteto *tragediabile*. Si poneva in tal modo la pos-

[1]) V. sul concetto di *genere* e su quello di *stile* l'*Estetica* del Croce, pagg. 38-41, 454-69, 485-6.

sibilità di considerare gli argomenti in sè stessi, errore quant'altro mai contrario allo spirito dei veri classici, che nella lor visione del mondo non abbandonarono mai, per così dire, l'idealismo. Ma sì questo errore, come la falsa concezione dello stile derivarono dallo studio dei classici: fatte, per comodità pedagogiche e per reali differenze *storiche,* le divisioni per generi, si raccolsero i modi e le parole dagli antichi adoperate nella commedia, nella tragedia, nella storia, e si dissero stile comico, tragico, storico; si raccolsero gli argomenti svolti nel poema e nella lirica e si dissero, insieme con quelli che sembravano ad essi analoghi, argomenti epici e lirici.

Abbiamo così veduto, dopo la simiglianza al vero, un secondo principio cardinale della critica classica: la decenza, la convenienza, la giusta misura. Non era un principio estetico quanto un costume di vita. La letteratura erudita, non avendo gran commercio di idee e di sentimenti con le plebi, era guardinga come la buona società ad ammettere nelle sue sale un uomo non signorilmente polito nei modi e nel vestire. Un poeta non ossequioso alla tradizione era risibile, come chi vada per le vie senza cravatta e senza cappello.

Si può anzi dire che nella misurata correttezza fosse la qualità maestra della critica e della poesia neo-alessandrina. Il seicentismo fu in questo senso [1]) la prima insurrezione anti-classica nella poesia moderna, e annunciò in qualche modo quella ben più seria e profonda che doveva seguire a due secoli d'intervallo. Torquato Tasso fu dai romantici esaltato come un precursore della poesia nuova e fu dai critici riconosciuto come un annunciatore del secenti-

[1]) Che in teoria fossero ultraclassici, spingendo essi alle estreme conseguenze la teoria dell'*ornato,* provò il Croce, o. c., pagg. 449-50. Cfr. dello stesso *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracian,* Napoli, tip. della R. Università, 1899.

smo. Il Boileau, rappresentante del classicismo intransigente, fulminò, riconoscendo la loro parentela, e il Tasso e i seicentisti, disprezzando l'orpello e i falsi diamanti d'Italia; raffronti che valgono, con molti altri, a mostrarci una ribellione contro il classicismo in ogni difetto d'impeccabile compostezza.

Tutte le abitudini della critica classica si comprendono dunque nell'interpretazione pratica dei problemi estetici. La teoria della mimesi è conseguenza evidentissima dell'errore fondamentale; e l'analisi che noi abbiamo tentata della cultura e dello spirito alessandrino rivela nelle arti poetiche, nelle regole restrittive, nei principii della convenienza piuttosto tentativi di fissare il *costume* che indagini sulle leggi teoriche dell'arte. Intorno a questi due cardini si volge quell'esigua parte della critica classica, che conserva un'apparenza di libertà: in un terzo aspetto, che qualche volta fu prevalente, la concezione pratica dell'arte non fu nemmeno mascherata. Se ricordiamo quello che osservammo della connessione in cui i greci contemplavano tutti i fenomeni della vita e dell'avversione ad astrarre nel giudizio, comprenderemo perchè più spesso si siano domandati l'effetto anzichè la natura. Sentirono che la poesia leniva l'animo — τέρπειν è la parola che troviamo negli aedi — e quando nelle agore sorse la prosa, sentirono che essa persuadeva. Dell'una si gioiva, l'altra induceva a deliberare. La prosa fu chiamata eloquenza, e la netta distinzione fra eloquenza e poesia — ragionevole storicamente perchè non prima che per l'eloquenza l'orazione sciolta divenne letteraria — si mantenne, come ogni altro principio della critica classica, fino all'insurrezione romantica, quando cioè l'eloquenza era morta e la prosa serviva a tutt'altro, e tra prosa e poesia non era che una differenza tecnica.

La poesia dilettava, l'eloquenza persuadeva. Ma

non era bella nè degna di lode se non persuadeva al bene, onde a Roma l'oratore ideale era *vir bonus*. Considerato come eloquenza ogni genere di prosa, anche la storia fu eloquente e persuasiva al ben fare e maestra di vita. Ora a che tendeva il diletto della poesia? Taluni generi, l'epica sopratutto, istruivano narrando ed arricchivano d'esperienza, e questo ufficio rientrava nella fedele imitazione del vero; più generalmente si disse che la poesia educava, concetto probabilmente suggerito da quello d'istruire e non profondamente dissimile. Una concezione puramente edonistica dell'arte apparve nella filosofia, non nella critica, la quale si abituò di buon'ora a considerare il diletto come mezzo per il conseguimento del fine morale. Anche in questo Orazio, conciliando l'opinione edonistica con quella pedagogica, è l'espressione più sicura del gusto alessandrino:

> *Aut prodesse volunt aut delectare poëtæ:*
> *Aut simul et iucunda et idonea dicere vitæ.*
> *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,*
> *Lectorem delectando pariterque monendo.*

Allora si trattava di mescere l'utile col dolce, poichè non si credeva che la verità morale fosse di aspro e di amaro sapore; quando poi questa non allegra opinione trionfò col Medio Evo, il diletto non fu più considerato come un intingolo che rendesse anche più gradevole la verità già di per sè gustosa, ma come un velo per coprirla o un ingannevole miele per darla a bere. La verità era dunque reputata una orribile medicina o, che è ancor peggio per la fama di quella onesta signora, una femmina di ripugnante nudità.

La poesia deve dilettare per giovare. Che il diletto potesse riguardarsi come parte del concetto di utile non venne in mente ai classicisti; che moltissime altre cose e non solamente l'arte dilettano,

che moltissime altre cose e non solamente l'arte giovano e che perciò quando s'è parlato di piacere e di utilità non si è colto il carattere dell'arte, non parve loro grande ostacolo contro l'ibrida concezione che per tanti secoli piacque. Le teorie dei nostri poeti e dei nostri critici non furono se non quella d'Orazio fatta più severa dal cristianesimo; l'arte era per Dante ombrifero prefazio del vero, per Torquato Tasso imitazione degli umani affetti a fine di giovar dilettando. Più tardi, alla soglia del romanticismo, Giuseppe Parini versificò quella comune opinione:

> Va per negletta via
> Ognor l'util cercando
> La calda fantasia,
> Che sol beata è quando
> L'utile unir può al vanto
> Di lusinghevol canto.

Nessuno più di lui era degno di questa finale proclamazione del classicismo. Orazio fu forse l'uomo più alessandrino che noi conosciamo, Giuseppe Parini fu l'ultima, e perciò anche la più perfetta, incarnazione dell'ideale per tanti secoli vagheggiato dai poeti della decadenza. Orazio era ancora troppo vicino ai grandi greci; la sua lirica ardì spesso volare; grandiose ambizioni scuotono talvolta quella placidità campagnola: anche le continue confessioni d'impotenza al ricordo di Omero e di Pindaro mi suonano qualche volta come rimpianti. Qual poeta, Orazio fu di spiriti — non dico d'ingegno, chè questo tutti sappiamo — assai meno mediocri di quelli che l'*arte poetica* non richiedesse agli artefici. Giuseppe Parini è il più compiuto fra i fedeli dell'epistola ai Pisoni, il più perfetto fra i poeti neo-alessandrini. Studiò dei classici i romani e conobbe poco, relativamente, i greci; si formò con la pazienza più che col genio; fu assai più ricco di buon

gusto che di ardore. Sacrificò l'abbondanza, che del resto gli mancava, alla frigida correzione, e, poichè da ortodosso credeva che solamente con i buoni modi e il gesto misurato si riesce accetti, fu sempre in regola, perfetto gentiluomo dell'arte. L'imitazione del vero non trascurò egli che alla santa verità aveva educato il castissimo ingegno, e tanto la proseguì nei versi che fu dei primi poeti che si accorgessero delle innovazioni copernicane nell'astronomia. Ed alla santità morale ogni suo verso è dedicato. Non aveva grandi ali, ma molta rettitudine e misura. Fu considerato come un precursore della poesia nuova, e bene, se si pensa che non fu solo gentiluomo nell'arte, ma galantuomo nella vita. Come artista però fu vecchissimo: s'imbevve talmente delle maniere tradizionali che non fece, ma ne fu un po' la caricatura: avvenne di lui quel che sarebbe di Don Chisciotte, s'egli avesse scritto da sè la sua biografia. Tutto il sapore del *Giorno* è nella voluta satira morale accoppiata ad una involontaria satira letteraria. [1]) La poesia è ivi così bene attillata ed irreprensibile, così in regola nella scriminatura, nelle gale, nei volanti, così circospetta nel grave passo signorile che ci muove ad un sorriso di compiacimento e di canzonatura.

Perciò poteva bene Giuseppe Parini proclamare il verbo del classicismo. Nessuno più di lui era persuaso che l'arte ha il vero per soggetto, il piacevole per mezzo, il bene morale per fine.

Tale era la tripartizione generalmente accettata.

[1]) Il Mazzoni trova anche nelle poesie minori di Ugo Foscolo, come l'ode per l'amica risanata o quella per la marchesa Pallavicino, un sorriso malizioso verso la mitologia e il classicismo. Che sia volontario, dubito; ma una certa ironia involontaria, derivata appunto da donchisciottismo del classicismo, come nel *Giorno*, mi sembra innegabile, e deve in ogni modo essere avvertita per la compiuta intelligenza di quella poesia.

Era falsa perchè il soggetto si confonde col fine, dovendosi la riproduzione e perciò l'insegnamento del vero riguardar come bene morale, e dovendosi l'insegnamento della verità morale comprendere nel concetto di fedeltà al vero. Le abitudini di giudizio non erano, insomma, che due: l'una prettamente morale, l'amore alla verità, l'altra di natura estetica, il culto della misura e dell'ordine. Tutte e due sono in quello che ho chiamato il sentimento del «non troppo», della conciliazione dei contrarii, dell'aurea mediocrità. L'arte doveva insegnare, e colla sua indole e coi suoi precetti, a temperare le avversità, a vivere con onesta prudenza, ad evitar le procelle senza cadere nella viltà; era maestra del modo di ben vivere malgrado i tempi: È da notare in fatti che l'alessandrinismo non fiorì che in epoche di decadenza e di servitù civile. In questo ufficio fu utile a conservar gli animi buoni, poichè non era possibile renderli sublimi.

Ed ho terminato la mia indagine sullo spirito della critica classica col nome di Giuseppe Parini per testimonianza di rispetto. Lottiamo pure per l'indipendenza teoretica delle varie facoltà umane, ma sbrigarsi con una smorfia di commiserazione della tendenza a giudicar l'arte e gli altri fatti teoretici praticamente, è da ingenuo. Finchè la critica sarà un'attività integrale come la vita stessa e l'arte, la tendenza a interpretare e a giudicare praticamente il fatto estetico rinnoverà le sue teste come l'Idra. Se la filosofia pura che dovrebbe mantenersene la più lontana, è turbata talora dai motivi della ragion pratica, chi potrà interamente espellerli dalla critica?

III.

Il giudizio generale sopra un'opera d'arte era più spesso presupposto che svolto dai critici antichi. Si ammirava o si biasimava ingenuamente, come avveniva fin dall'inizio dell'arte: poichè il bisogno di esprimere le impressioni non ha mai avuto origine. Non si sapeva discrimanire con l'analisi: i sentimenti confusi e non isolati venivano manifestati confusamente ed in tumulto. Unico esame di cui fossero capaci era quello del rispetto che caso per caso l'autore mostrava verso le regole — com'essi chiamavano le convenienze. Quanto al resto si contentavano di frasi astratte e non solo esteticamente ma anche psicologicamente vacue, come il *sublime*, il *patetico*, il *comico*, il *maraviglioso* ed altri simili aggettivi sostantivati e quelle trite *iuncturæ*, come la *potenza degli affetti*, l'*ardore dello stile*, la *nobiltà delle sentenze*, la *grazia dell'intrigo*, che mi ricordano la virtù dormitiva e la forza vitale degli antichi naturalisti e fisiologi.

L'analisi critica non fu tentata che per lo stile, o, a dir meglio, per la parola; e fu analisi scucita, d'indole grammaticale e non estetica. Sappiamo bene le cause di questo errore. I critici erano pedagogisti intesi ad insegnare e ad apprendere la lingua e la tecnica dell'arte; ogni opera fu considerata come un aggruppamento di tesselle, ciascheduna delle quali poteva osservarsi liberamente dal resto. La parola ebbe un valore assoluto, lessicale e non poetico, determinato positivamente per tutti gli scrittori di un medesimo linguaggio e non idealmente variabile secondo il sentimento e la visione di ogni singolo poeta.

I principii di giudizio degli *scrutinaparole* — come Giovanni Berchet ebbe a chiamarli — non sorsero arbitrariamente, ma erano connessi con quelle abitudini generali che or ora abbiamo indagate. La bontà morale aveva, com'è ben naturale, poca efficacia sulla critica linguistica; si proscrissero le parole che offendessero il pudore, e si lodarono le ben ricurve perifrasi. Non sempre però; chè specialmente nelle invettive, nelle diatribe e nelle polemiche letterarie le sozzure erano stimate molto eleganti, pur che le nobilitasse un certo sapore arcaico, dal quale le sconcezze eran fatte degne anche degli orecchi più castigati, come i vasi, purchè antichi, si mettono bellamente in mostra nei salotti e nelle vetrine, a qualunque uso siano serviti.

Maggiore importanza avevano i principii della verità e della convenienza. Per questo si stabilivano diversi ordini di parole, e v'erano parole nobili, modi plebei, frasi orgogliose, diciture umili, che potevano sembrare adatte o disdicevoli all'argomento. Come poi la parola aveva un significato fisso non determinato dal momento estetico in cui era usata, così aveva un suono musicale suo proprio, era aspra o soave o altera o tenue. E si giudicava in questo senso dell'armonia delle frasi, dei periodi, dei versi, che si riprendevano se cadenti o tumidi soverchio. Le discussioni sulla qualità intrinseca delle parole non erano se non convenzionali: i giudizii ritmici come quelli sul duro incontro di consonanti o sul troppo molle confluire di vocali, valevano, *fisicamente* come valgono le comuni opinioni sulla cosiddetta dolcezza delle varie lingue. Interpretati esteticamente, conducevano all'assurdità dell'onomatopea e dell'armonia imitativa.

Sì la convenienza che l'eleganza e la fedele riproduzione del vero richiedono chiarezza e sicurezza nel dire. Si censuravano perciò le espressioni ambi-

gue, si richiedeva la massima correttezza grammaticale, si voleva che la parola poetica fosse adoperata con la stessa precisione — dicevasi *proprietà* — del termine scientifico. Pure, nei desiderii delle qualità di stile necessarie alla chiarezza ed alla convenienza si differiva non poco. Il pedagogo insegnante del linguaggio poteva mostrarne la ricchezza e la duttilità e in tal caso preferire gli autori profusi e non schivi dall'ammassare epiteti e nomi parecchi di significato equivalente, dei quali un esempio era il Boccaccio; e poteva, con più sicura scienza, discernere gradazioni di tono e di colore tra parola e parola, e consigliar gli scrittori a diffidenza verso i sinonimi. Che era un buon passo verso la intelligenza dell'*unicità* nell'espressione, ma che non fu mai oltrepassato, perchè non veniva da indagine intellettuale, ma da necessità pratica d'insegnamento.

Altra diversità era nel giudizio delle metafore, da taluni lodate come promotrici di gradevole maraviglia, da altri depresse in favore dell'espressione propria. Le due opinioni derivavano dal medesimo errore, quello di considerare l'espressione figurata come aggiunta ed arbitraria e tale che, cercata o schivata, non alteri la natura dell'*argomento in sè.* Si discuteva dunque se ad un argomento più si addicesse la figura o l'aridità o se, in genere, l'una fosse all'altra preferibile dallo scrittore perfetto. Già gli antichi retori avevano distinto gli scrittori, i latini soprattutto, in due categorie: l'una notevole per lo stile asciutto o conciso, di cui erano modelli Bruto per l'eloquenza e Tacito per la storia; l'altra lodata per la *lactea ubertas*, che si gloriava di Cicerone e di Ovidio. I partigiani dell'uno e dell'altro stile si divisero il campo per tutti i lunghi secoli della critica alessandrina.

Ma la tendenza critica che più direttamente dipendeva dalla ricerca della perspicuità fu, sebbene la

connessione non sia patente, il purismo. Sappiamo che la critica classica partiva dal considerar la lingua letteraria come estinta, atta alla dissezione e alla divisione per classi, incapace di nuovo svolgimento. Abbiamo anche indagato le cause di questo errore, mediocre per gli ellenisti, gravissimo per gli italiani che dal cinquecento in poi non distinsero più tra la loro lingua e la latina. Certamente chi fa versi latini anche nel secolo ventesimo non può curar di riuscire chiaro ai suoi contemporanei; o, meglio, solamente allora la sua poesia è intesa dai contemporanei quando è fatta di tali parole e modi verbali che non riuscirebbero oscuri a Sallustio o a Virgilio. La nostra conoscenza del latino non è infatti nell'uso, ma nei monumenti storici. Donde caverebbe dunque un poeta umanista, come Giovanni Pascoli, i neologismi e le parole di nuovo conio latino? Poichè non può dall'uso, dal suo personale arbitrio, e con questo, cercando la novità, incorrerebbe nell'oscurità. Non siamo obbligati ad intendere una parola latina che i classici non abbiano adoperato e i dizionarii non vogliano; e così — giudicando secondo il metodo antico — potremo ad un nuovo poeta latino, per il pericolo che ne viene alla chiarezza dei suoi scritti, far taccia di tutte le sue impurità lessicali e grammaticali. Per una lingua estinta *purità* non è diversa da *proprietà*.

Trasponendo questo ragionamento dalle lingue estinte all'italiano od al francese, diviene irragionevole e dà origine al purismo. Il quale stenta ad imporsi nelle epoche di gran fiorire d'ingegni; e Orazio — liberissimo a questo proposito nell'*Arte poetica* — diede esempio di una sicura e forte resistenza. Ma il Tasso non seppe con tanta disinvoltura mettere a tacere i cruscanti che gli davano dell'asino per un *indugiare* in senso attivo e un *trinciere* in luogo di *trincee*, e dopo di lui il purismo

non ebbe a sostenere difficili battaglie in difesa della sua autorità.

Il purismo è forse il fatto dominante della critica classica, fra noi infinitamente più che fra gli antichi, perchè nè i greci nè i romani avevan bisogno d'imparare a poetare ed a scrivere in una lingua così completamente uscita dall'uso com'era per i nostri umanisti il latino, nè potevano quindi trasporne il metodo nella loro lingua viva. Alcune parti poi della nostra critica retorica, che a torto sono considerate indipendenti, rientrano nel purismo: tale è l'esame dei sinonimi e la cura di determinare il significato proprio di ogni termine; poichè adoperare una parola in un senso non solito prima è in fondo creare od accettare una parola nuova. Grammatica e vocabolario presuppongono il purismo.

Tale è l'indole e tali sono le manifestazioni più frequenti della critica contro cui insorsero i romantici. Le accuse che comunemente le si son rivolte di curare troppo assiduamente la forma a scapito del pensiero e del contenuto o di non osservare che le apparenze esterne della forma, le elocuzioni, non sono forse del tutto esatte. Il De Sanctis ripetè spesso la condanna in questo senso: «La critica», disse nella commemorazione di Ugo Foscolo,[1] «era tutta intorno alle forme ed al meccanismo: tal letteratura, tal critica. Gravina, Cesarotti, Beccaria miravano ad una critica più alta, la quale non era in sostanza che un meccanismo ragionato o filosofico. Nessuno sospettò che la vita, come nella natura, così nell'arte viene dal di dentro, e che ove non è mondo interiore, non è mondo esterno che viva, ancorchè correttissimo e splendidissimo nel suo meccanismo». Insegnava a scuola[2] che la retorica fu «un'invenzione

[1] *Nuovi saggi critici*, pagg. 163 e seg.
[2] *La giovinezza di Francesco de Sanctis*, frammento autobiografico pubblicato da Pasquale Villari, Napoli 1889, pagg. 252 e seg.

e quasi un gioco dei sofisti, i quali, separando le forme del dire dallo spirito che le aveva generate e nel quale sono vive e in atto, avevano fatte di quelle un morto repertorio. Di qui nacque l'indifferenza verso il contenuto, e il disprezzo della verità ». In un corso sullo stile si provò a chiarire la confusione che regnava intorno a questa parola:[1] « Alcuni intendevano significare con essa l'elocuzione; altri la rettorica; alcuni vi mescolavano il genio e il gusto; e chi il bello ed il sublime. C'erano poi infinite maniere di stili, come il tenue, il magnifico, il forte, l'eloquente, il poetico, il prosaico, ecc. Queste confusioni e queste divisioni avevano la loro spiegazione nell'abitudine dello spirito a considerare tutta questa materia letteraria nella sua esteriorità, secondo le singole apparenze di ciascuna forma. Tante erano le divisioni quanti erano gli aspetti delle cose, considerate nella loro superficie, e vuol dire che erano moltissime ». Molto più numerose sono, del resto, le divisioni quando dalla superficie si passa al fondo, e l'errore della retorica non è nella moltitudine dei gruppi di stili, ma nell'esistenza medesima di questi gruppi, che divengono possibili solo allorchè si disconosca l'incomunicabile individualità della maniera di ogni poeta.[2]

Ma l'errore fondamentale non era in ciò che gli antichi critici osservavano, sibbene nel modo e nel fine con cui osservavano. Numerose circostanze storiche, che abbiamo tentato di discriminare, resero persistenti i due errori maestri della critica di decadenza; l'uno dei quali, la confusione tra il fine pratico e il fine estetico, metteva la critica nel dominio comune e le negava quella autonomia che sola muove alla ricerca ed all'analisi; l'altro, il connubio della grammatica coll'estetica, del pedagogo col giudice,

[1] *La giovinezza* cit., pagg. 230 e seg.
[2] Croce, *Estetica*, pagg. 70-76.

conduceva a una concezione realistica[1]) dell'arte, per la quale era possibile considerare *l'argomento in sè e la parola in sè.* Si veda adunque se si trascurava il contenuto, quando caposaldo della critica era la convenienza tra il genere letterario, lo stile e perfino la parola con l'argomento che si doveva svolgere e l'idea che si voleva esprimere.

Poichè la parola aveva in sè il suo significato e le sue qualità, si potè considerare astrattamente dall'atmosfera spirituale che la circondava. Così ogni opera fu composta quasi di tanti pezzi quante erano le sue parole, e su ognuna fu possibile il giudizio. Premesso un giudizio generale di quel valore estetico che sappiamo e di meschina importanza psicologica — cioè a dire artistica — generalmente si passava all'esame dei pregi e dei difetti o delle mende, come si diceva. Poteva il pedagogo distinguere il giudizio di un'opera d'arte da quello di un còmpito puerile? E, in fondo, non serviva l'esame così fatto di uno scrittore ad inculcare il buon gusto e ad insegnare il bello scrivere? Passavano fra le dita callose del retore le parole come monete d'usurai: e quelle di dubbio conio venivano scartate con orrore religioso o con paterne ammonizioni.

Era reputato inumano proscrivere un autore per poche mende. Anche Orazio, sebbene inflessibile coi recidivi, in sul principio raccomandava l'indulgenza:

> *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis*
> *Offendar maculis, quas aut incuria fudit,*
> *Aut humana parum cavit natura.*

Ma l'indulgenza eccessiva è colpevole; il critico deve abbandonare la pietà come il medico. «Un critico onesto, intelligente deve biasimare i versi fiacchi, riprendere quelli duri; segnare con un frego d'inchiostro gl'ineleganti; sfrondare gli ornamenti ambiziosi;

[1]) *Realistico,* s'intende nel senso filosofico non in quello letterario.

illuminare ciò che sembra scuro alquanto; riprovare le espressioni ambigue, proporre mutamenti. Dev'essere insomma un Aristarco. Nè dica: perchè dar noia ad un amico per simili inezie?

Hae nugæ seria ducent
In mala derisum semel exceptumque sinistre! „

Il poeta voluto da Orazio fu voluto da molti secoli e il critico che Orazio dipingeva in questi versi dominò per molti secoli. L'abitudine di discutere sulle *nugæ* lo fece di spirito acre e censorio e di occhi miopi. Le lodi che di solito aprivano e chiudevano questi schedarii grammaticali, rimanevano oppresse sotto il peso dell'assidua inquisizione verbale, anche perchè gli elogi, monotoni e abitudinarii come i saluti e gli augurii, impallidivano di fronte alla vivacità e alle singolarità delle minuzie. Inoltre, non era possibile notare tutte le espressioni pure, corrette, eleganti, convenienti di uno scritto; sicchè ai biasimi non rispondeva egual copia di lodi nei particolari. Il tono di quasi ogni disamina critica era quella fredda indulgenza paterna del *sunt bona, sunt quædam mediocria, sunt mala plura*.

Poichè così poco ingegno e così poco tempo si dedicava all'analisi della bellezza di un'opera — chè di questa i retori si sbrigavano con qualche frase vuota e con un paio di luoghi comuni cerimoniosi — mentre tanto acume e non di rado anche tanta dottrina si sprecava nella caccia delle *nugæ*, non doveva sembrare decoroso ed equo per gli artisti e per i critici, utile per i lettori invertire il secolare costume? Se un'opera era bella, non si doveva prima imparare ad ammirarla e comprenderla che a trarne insegnamenti di grammatica e di vocabolario?

Lo Chateaubriand era lieto che alla critica meschina dei difetti succedesse la critica feconda delle bellezze.

Capitolo III.

Disfacimento della critica classica. Pietro Giordani.

I.

Sulla via della interpretazione delle bellezze si mise la critica romantica, che in tutto parve antagonista dell'antica. Se tal contrasto fosse in ogni sua manifestazione reale o, per lo meno, in che senso debba intendersi, vedremo più tardi. Ma, se le vecchie tendenze di giudizio non tutte disparvero, e, mutato nome, confluirono nelle correnti romantiche ed ebbero tanta forza da concorrere alla loro direzione, non sempre abbisognarono di una prudente maschera per salvarsi. La lotta in Francia e in Italia, paesi massimamente soggetti alla tradizione letteraria, fu lunga ed aspra, e non so se mai risoluta. Chi conosce qualcosa delle continue convulsioni poetiche di Parigi e della fatica che durarono, non sempre ingiustamente, i fondatori di ogni nuova scuola a farsi un po' di nome, sa come il critico professore ed il censore accademico (della famiglia di Renato Doumic e di Ferdinando Brunetière) sia ancor oggi, nell'anno di grazia 1905, un secolo dopo il romanticismo, odiato e vilipeso

che è a dire temuto e potente. Dell'Italia d'oggi non parlo; ma la critica romantica sorse tra noi, fiorì, pugnò, si spense senza che i sacerdoti massimi del classicismo tradissero il loro altare.

Quanti degli stranieri che ai nostri furono duci e maestri nella rivoluzione letteraria valicarono le Alpi con idee così chiare e così sistematicamente connesse che questi pitocchi d'Italia potessero di furto sfamare i loro cervelli vuoti ed enfiati dalle vesciche retoriche? E quante di queste idee segnavano un progresso sulle sentenze tradizionali apprese a scuola, magari nella poetica oraziana? Prendiamo per ora un solo dei grandi profeti, Sismondo de Sismondi, cui senza dubbio giovò ad ottenere non piccolo favore tra noi la qualità di oriundo italiano, ma che di per sè solo meritava fortuna per la lucidità dell'intelletto e la franchezza del dire e l'equanime simpatia. Ascoltiamo dunque come il Sismondi definisca l'arte drammatica:[1]) «L'art dramatique aux yeux de toutes les nations également est une imitation de la nature qui ramène sous nos regards ce qui s'est passé, ou ce qui a pu se passer sans témoins, dans des temps et des lieux éloignés de nous; il nous procure des instructions et des jouissances, en nous rendant les témoins du jeu des passion humaines». Che l'arte imiti la natura aveva altre volte detto il Sismondi, ma con tali riserve e con tanta superiorità di sentimento sui classicisti, che il luogo comune «l'arte imita la natura idealizzandola» diveniva nelle sue parole un pensiero di novità e di bellezza rara. La poesia, almeno quella di grande stile, affermava egli, si propone come tutte le arti belle di trasportarci dal mondo reale al mondo ideale. «Tous les beaux-arts

[1]) *De la littérature du Midi de l'Europe*, Bruxelles, 1837, volume II, p. 297.

cherchent à retracer ces formes primitives de la beauté que rien n'égale dans le monde, mais dont l'empreinte a été placée dans notre cœur, comme le modèle auquel nous devons tout comparer». [1]) Non è vero, continuava, che Apelle abbia dipinto la sua Afrodite con le membra più belle di varie fanciulle crotoniati; quel tipo viveva già nella sua fantasia, che senza di esso non avrebbe saputo creare un'armonia dai diversi modelli. «Similmente vi è per la bellezza del carattere, per la bellezza della condotta, per la bellezza anche della passione e quasi direi per la bellezza del delitto, un ideale non raccolto da diversi individui, non frutto di osservazioni e di comparazioni, ma anteriore a tutto e base, in qualche modo, della nostra coscienza poetica.» Or colui che aveva detto così bellamente un pensiero pieno di grazia se non di profondità, ebbe tanta leggerezza da intendere l'arte drammatica come pura e semplice rivelazione di ciò che per l'istoria non si può conoscere e da stabilirne il fine nell'istruzione morale dello spettatore. L'arte imita a fine di giovar dilettando. Qual differenza è fra l'assioma fondamentale della critica retorica e la definizione dell'arte drammatica improvvisata dal Sismondi? Spirito lucido com'egli era, e non immemore forse di quello che aveva scritto sull'ideale nella mimesi artistica, intravide le conseguenze disastrose a cui nella critica avrebbe condotto il principio della imitazione rigidamente applicato, ma non seppe placare gli scrupoli della sua coscienza se non con un sotterfugio grottesco. «D'ailleurs», dice egli con molta circospezione, [2]) «nous devons bien nous souvenir que dans tous les arts d'imitation, la copie ne doit pas reproduire exactement l'ori-

[1]) Op. cit., I, p. 336.
[2]) Op. cit., II, p. 297 e seg.

ginal, car le plaisir que nous cause l'art, semble comprendre en même temps l'observation de la différence et celle de la ressemblance ». Il Sismondi avrebbe dovuto continuare la sua teoria, e asserire per esempio, che allora un'opera d'arte raggiunge la perfezione, quando, divisa in cento eguali pezzetti, se ne trovano cinquanta simili e cinquanta diversi dal modello. Confrontando questa burla puerile con la nobile sicurezza della pagina da me citata avanti, nella quale veniva, se non risoluto, tentato almeno non trivialmente il problema delle relazioni tra l'arte e la natura, mi vien fatto di dubitare se sia da attribuirsi alcuna serietà alle opinioni teoriche di questo scrittore, quando fra l'una e l'altra non v'è nemmeno la velleità di una logica dipendenza.

Ora, se un evangelista del romanticismo diceva in un argomento di tal peso sentenze che a nessun pedagogo e a nessun bibliotecario sarebbero parse strane ed audaci oltremisura, non è a meravigliare che forse rimanessero più numerosi, sebbene meno importanti, i critici dell'antica scuola anche nel massimo *Sturm und Drang* della ribellione letteraria. Vissero allora in Italia, sebbene di efimera vita, molti giornali tra letterati e scientifici; ne vissero anche taluni di qualche importanza come il *Raccoglitore* fiorentino e il *Giornale arcadico* di Roma e lo *Spettatore* e sopratutto la *Biblioteca italiana* di Milano. Ora tutti questi, qual più qual meno, furono ligi alla tradizione, se ne togliamo lo *Spettatore* che non fu mai di opinioni ben nette, ma fra i suoi collaboratori ebbe romantici focosi, come il Di Breme.

Per intenzioni romantiche non sorsero, di periodici notevoli, che il *Conciliatore* a Milano — e di questo avremo a riparlare — e l'*Antologia* a Firenze. Non si può veramente asserire che l'*Antologia*

sorgesse con idee decisamente innovatrici; questo a Firenze, rocca passata e presente e futura del classicismo, non era possibile. Ma se solamente pensiamo al progetto che ideò Gino Capponi — e che fu come la prima pietra dell'*Antologia* — riconosciamo in quel severo gentiluomo, tutt'altro che scapestrato e *modernista,* i caratteri di un *simpatizzante,* come dicono con bella parola i socialisti nostri. Delle letterature — mi attengo al notevole articolo del Prunas [1]) — «l'antica voleva studiata senza pedanterie principalmente a far noti gli autori nella vita, nel carattere, in quelle circostanze che nei loro scritti lasciarono traccia»: sovratutto mirava alla prosa, a quella prosa sbranata in mezzo a due contrarie fazioni che voleva una buona volta fissare, rettificando l'andamento logico e la grammatica e la scelta delle parole: «deridendo i parolai e raccomandando i filosofi». Per la parte che toccava della letteratura estera, voleva si tenesse gran conto di tutte le bellezze, e si rendesse giustizia agli scrittori di genio, «i quali appartengono a tutte le nazioni ed a tutti i tempi: e, ponendosi con riguardo sicuro in mezzo ai contendenti, tra quei che in nome d'Italia volevano schiavo il pensiero all'antico, e quei che in nome della libertà degenerata in licenza lo volevano schiavo al nuovo», alla parola romanticismo dava bando perpetuo dal giornale, «ma le lettere italiane voleva coll'infusione di qualche nuovo elemento ringiovanire, facendo proprietà nostra del bello, in qualunque luogo potesse trovarsi». Il Capponi era dunque di quei moltissimi che avevan trovato — o così almeno si gloriavano — la via di mezzo; ma quegli scrupoli per la libertà degenerata in licenza e quelle esecrazioni per il nome

[1]) *Le origini dell'Antologia* in *Rassegna nazionale* del 16 e 30 luglio 1903, p. 231 e seg.

del romanticismo, ci rivelano infallibilmente il romantico timorato, come l'avversione a parlar di forca mostra il figlio dell'impiccato. Ma di indizii psicologici non è mestieri, quando il culto della filosofia, l'odio ai pedanti, l'interesse per una prosa nazionale, l'importanza riconosciuta alle letterature straniere sono i sintomi più comuni della tendenza innovatrice, che nel Capponi, marchese e fiorentino, non poteva esser furore, ma sennato e prudente desiderio. Il nascituro subì parecchi guai, com'è ben noto, prima di venire al mondo, e fu difficile trovargli una Lucina; ma le simpatie romantiche non diminuirono per via; nè potevano, se pensiamo che promotore ne fu Giampietro Vieusseux, straniero e uomo di pensamenti moderni, ricco di quella superficiale ampiezza di vedute che viene dall'aver molto viaggiato, venuto a Firenze col desiderio di diffondervi la cultura europea. La rivista non doveva servire in principio che ad offrire agli italiani traduzioni degli scritti migliori che comparissero nelle riviste d'oltremonte; più di frequente era saccheggiata la *Revue encyclopédique,* di non dubbie tendenze moderne. A poco a poco l'*Antologia* si divezzò e fu non solo la più bella rivista d'Italia, ma l'espressione più equa della comune opinione, che aveva accolto, vedremo, il romanticismo con qualche specie di temperamento.

Pur tuttavia chi sfogli i primi volumi di quella rivista, riman sulle prime meravigliato dell'ingenua, non dirò resistenza, ma persistenza, dei metodi antichi. Quegli onesti letterati potevano leggere e tradurre scritti, come quello della *Revue encyclopédique* su Schiller e Lebrun [1]) e poco dopo [2]) discutere «del fine e del soggetto della tragedia in ge-

1) *Antologia,* vol. I, p. 110 e segg.
2) Vol. III, p. 438-451.

nerale e della *Ricciarda* in particolare: tragedia di Ugo Foscolo », seguendo rigidamente Aristotile ed affermando — tanta era la fede nei generi letterarii — che la tragedia debba suscitare orrore e misericordia. Antonio Benci encomia con vive parole [1]) l'anonimo inglese autore di un comento dantesco, che trovava degno di venerazione il Divino Poeta «avendo l'Alighieri fatto risorgere quasi tutte le arti e le scienze, e perfezionata una di esse, cioè l'arte poetica. Anche delle cose (dice l'anonimo) che sembrano al tutto di recente origine, se ne trova indizio nelle parole dell'Alighieri: e le sue stesse dottrine per rispetto alla gravità ed all'attrazione della terra non appariscono molto diverse da quelle, che furono dal Newton dimostrate». Orazio era sempre il gran sultano della critica: un altro scrittore dell'*Antologia*, [2]) parlando del teatro italiano, afferma con profonda novità che nessuna poesia «può dirsi perfetta, ove al dolce non sia commisto l'utile, e la istruzione al diletto». Il Montani conchiudeva un suo articolo su Labindo, distruggendone la fama con un principio di critica che vedremo fra i più universalmente adottati dagli innovatori: [3]) «Riguarderemo noi come oraziane tutte le nenie mitologiche, gravissime per Orazio, poichè si riferivano alle credenze comuni del suo tempo e della sua nazione; risibilissime per noi, poichè non si riferiscono a nessuna credenza, e già tanto decantate, che i poeti i quali non sanno abbandonarle per ragione dovrebbero abbandonarle per noia?» È in fondo quel che aveva detto Vincenzo Monti, nel salace epigramma, di Venere:

Son tant'anni e tante età
Che famosa è sua beltà
Fin da quando il pomo ell'ebbe,
Ch'esser vecchia ormai dovrebbe.

[1]) Vol. V, II, p. 103. [2]) Vol. XI, II, p. 176.
[3]) Vol. XV B., p. 36.

Ma il Monti pare soffrisse di una particolare tenerezza per le vecchie, se dopo aver così poco pulitamente dileggiato Venere, saliva in cattedra a perorarne la causa nel sermone ad Antonietta Costa.

Il vero è che non bastava aver riso della mitologia per disfarsene, come non basta avere a noia la moglie per mandarla via, e che permettere o proibire l'uso delle antiche favole era certamente un segno di classicismo o di romanticismo, ma non bastava a determinarlo. Ne abbiamo una prova in quell'articolo del Montani, ove al gusto romantico si associano le abitudini di critica più viete, tantochè non si chiede lo scrittore se le nenie mitologiche siano o no poetiche, ma se possono stimarsi oraziane. E le quarantatre (proprio tante: quarantatre) pagine dell'articolo erano tutte dedicate alla discussione, assai importante come ognun vede, se il Fantoni si potesse ammirare come un Orazio moderno: il buon uomo era soprattutto assalito nell'integrità ed incolpato di egoismo, accusa dalla quale altri ebbe cura di scagionarlo.[1])

A poco a poco le nuove idee divengono abituali agli scrittori dell'*Antologia,* nella quale prendono a collaborare uomini di decise opinioni moderne: così il *Buondelmonte* di Carlo Tedaldi Fores è disapprovato, ma con parole che mostrano il critico partigiano delle nuove libertà, se intese con moderazione.[2]) «Ecco un nuovo tentativo di tragedia istorica o romantica, se così piace denominarla, non bene riuscita. Forse perchè le unità di luogo e di tempo non sono in esse osservate? No, ma perchè di questa inosservanza, ch'è ai nostri occhi una libertà ben ragionevole, il poeta non ha tratto che picciol vantaggio». Questo medesimo critico, anonimo, ha compreso l'errore di quelli che voglion

[1]) Vol. XVII A., p. 64-101. [2]) Vol. XVI C., p. 72.

determinato lo stile tragico. «Lo stile», dice egli,[1] «in qualunque genere di composizione, per esser buono, debb'esser individuale a chi l'adopera: questo è per noi un principio deciso». Il dialogo del bello poetico di Antonio Cesari[2] è lodato con parole non scarse, ma con una riserva che al buon abate dovè saper di amaro: «chi bramasse intorno ad essa (poesia di Dante) qualche cosa di più profondo, non resterebbe deluso, ricorrendo al quarto de' *Saggi* di Ugo Foscolo più sopra lodati». Critici e poeti romantici non sono dispregiati: il Villemain sembra autorevole più che ogni altro a quegli scrittori, il Byron è il più grande poeta dell'epoca.[3] Quanto alle famose unità di tempo e di luogo, la differenza è, secondo il Montani, piuttosto fra i romantici e i classicisti, che fra i romantici e i classici. E non è Eschilo il più deciso fra i romantici dell'antichità?[4] Si loda un nuovo romanzo italiano, anche se mediocre, poichè tre desiderii stanno molto a cuore ai redattori della rivista fiorentina:[5] «fare dei romanzi anche in questo nostro paese delle novelle; farli con l'anima non col solo ingegno; legarne le file alla nostra storia». Per contrario, si riprende una commedia nella quale[6] «l'autore ha peccato..., perchè non ha consultato sapientemente il suo secolo, non ha inteso la forza maravigliosa, nè l'ordine delle cause fra le quali universalmente si trova la civiltà dei moderni, nè quel che la fa singolare dagli antichi». Quando poi il Betteloni tradusse il *Corsaro* byroniano, l'*Antologia* scriveva con fervore:[7] «Questo Byron tocca certe profon-

[1] Vol. XVI C., p. 73. [2] Vol. XVII C., p. 113.
[3] Vol. XLIV C., p. 44. [4] Vol. XIV C., p. 53.
[5] A proposito della *Pianta dei sospiri* di DEFENDENTE SACCHI, vol. XVIII C., p. 103.
[6] *Il Mecenate e i Dotti*, vol. XLV A., p. 49.
[7] Vol. XVIII C., p. 120.

dità del cuore, getta certi lampi nello spirito, che malgrado tutti i reclami del gusto, si corre a lui come al poeta di più legittima razza che sia stato al nostro tempo».

Ma sentite come le abitudini antiche non fossero vinte in questi ammiratori del più romantico fra i poeti romantici! Di tutte le accuse che gli si potevano fare, di tutte le colpe che gli si potevano apporre e che fecero poi in breve tempo appassirne la gloria, notavano essi solamente la ribellione al buon gusto, l'avversione alla glaciale correttezza alessandrina. Si ammirava il Byron non come un artefice, nel quale molte virtù e un non fattizio ardore impallidivano per una certa indeterminatezza di fantasia che lo faceva incapace di attuare l'immagine, ma come poeta compiutissimo nelle qualità creatrici e solo traviato da eccesso di libertà. Il tono del Montani, in un articolo dedicato alle conversazioni di Lord Byron raccolte dal capitano Medwin,[1]) è quello affettuoso di un padre verso il figliuol prodigo pel quale pur molto abbia sperato e vinto e sofferto. Felicissimi erano se trovavano quel furioso romantico lodatore del classico Campbell,[2]) e non dispregiatore delle unità drammatiche, o non compagno di quelli che dànno «tutto all'ingegno e pochissimo al gusto». Non è dunque meraviglia che talvolta si stampassero sentenze degne del padre Branda e che, anche parecchi anni dopo la fondazione dell'*Antologia*, i lettori vi trovassero giudizii di questa ortodossia:[3]) «Il signor Mezzanotte, avvezzo da lungo tempo a intrattenersi cogli ottimi poeti greci, latini e italiani, ha, diremo così, nutrito il suo stile delle maniere di quei grandi, il che è la sola via per giungere

1) Vol. XVII A., p. 32-64. 2) Vol. XVII A., p. 37.
3) Vol. XVI A., p. 132.

alla fama di buon poeta». Così ligio era il critico alla tradizione, che non la qualità di buon poeta gl'importava, ma la fama.

Le incertezze, in cui l'*Antologia*, che pur sembrò dirigere il coro romantico, si dibattè fino a quando ne divenne signore Niccolò Tommaseo e forse anche dopo, si devono in gran parte allo spirito toscano, che in letteratura fu, dal rinascimento in poi, più proclive a custodire che ad innovare. Il culto della tradizione classica non fu mai intermesso in Toscana, e dalla Toscana partì dopo la metà del secolo la resuscitata poesia pagana, dalla Toscana si diffuse il nuovo metodo critico, comunemente detto *storico*, che successe alla critica romantica e all'indirizzo inaugurato da Francesco de Sanctis. Ma i due esempii che abbiamo ricordati: il primo, di uno dei duci più autorevoli della nuova scuola e tuttavia soggetto agli antichi pregiudizii teorici; l'altro, di una rivista sorta con propositi di moderazione ma lontanissima dal desiderio di concedere asilo ai pedanti, eppure non franca interamente dall'ignavia dei vecchi costumi, da qualunque causa vengano spiegati, provano pur sempre che la persistenza della critica classica non era facilmente evitabile. I romantici si meravigliavano della lentezza di quei morti a putrefarsi, e non si accorgevano di aver tanto ereditato da quei morti.

II.

Il purismo fu in auge in tutto il tempo delle *romanticomachie*, come i libellisti le chiamavano. La cattedra delle eleganze era passata dall'Arno all'Adige, e si riconosceva come messia un piemontese, Vittorio Alfieri, per la celebre asserzione che solo

il trecento fra i nostri secoli letterarii *parlava*. L'abate Cesari pontificava assistito da un numeroso collegio. Monumento critico della scuola è la vagliatura delle *bellezze* di Dante, perpetrata dal maestro. Ma il Cesari e i suoi discepoli furono puri pedagoghi, intesi ad insegnare il bello scrivere e ad imitar le prose antiche più che a poetare ed a scriver di lor capo — chè se si fosser sentiti artisti non avrebbero saputo obbedire a leggi sì rigide —; per il che nella critica, che fra noi è stata quasi sempre in mano ai poeti, non ottennero gran séguito. Gli artisti del tempo, con a capo Vincenzo Monti, non ebbero e non mostrarono gran simpatia a quel bigottismo di moribondi.

Maggior peso darei a Pietro Giordani, che, per le sue amicizie con poeti e letterati grandi, per la sua indole battagliera e per talune qualità artistiche — non sempre genuine, — non fu avvolto dall'ombra accademica che sempre circondò i *puristi puri*, e, lungi dallo stagnare in biblioteca, introdusse il suo rigagnolo nelle correnti che dirigevano allora gl'ingegni. I suoi periodi facevano molto rumore, e così il rigagnolo parve talvolta un fiume, come il celebre *ruscelletto orgoglioso*. Non poca della sua autorità doveva anche alle persecuzioni politiche e non poca alla *Biblioteca Italiana*, di cui fu per qualche tempo *pars magna*. Fu quegli che con più ardore volle fusi i concetti di prosa e di eloquenza, e la sua prosa è infatti la più illusiva finzione di eloquenza che abbia la nostra letteratura. La massima parte dei suoi scritti sono in forma di elogi e di encomii, intesi piuttosto a persuadere retoricamente all'ammirazione che a discriminare le cose degne di lode dalle indegne. Il contenuto critico degli epitaffii e delle odi celebrative che si componevano in memoria dei grandi uomini morti, da Mosco per Bione o da Franco Sacchetti

pel Petrarca, non era più debole di quello che troviamo nell'elogio del Canova o nell'apoteosi della Psiche di Pietro Tennerani. Anche la sua amicizia per il Leopardi fu, in principio almeno, d'indole puramente umanistica: ciò che più gli sembrò ammirevole era la precoce dottrina di quel divino fanciullo, ch'egli lodava con parole di cui volentieri si sarebbero avvalsi gli eruditi del quattrocento per esaltare l'omerico fanciullo Agnolo Poliziano.

Particolarmente celebre è, per un certo entusiasmo non ingenuo e per l'ultima perfezione di gusto nel tono, lo scritto sulla Psiche. Non è agevole dire in che stia quella critica, poichè il genere encomiastico non ha metodo. V'è di tutto; ma non mancano pagine belle, in cui si rivelano con soavità i sentimenti di amore e di disperata rassegnazione che lo scultore volle espressi dalle movenze e dalle attitudini della fanciulla. Son pagine che trascendono l'altezza abituale della scuola che nel Giordani s'impersonava, e s'intende, se pensiamo che nella prosa eloquente, intesa alla glorificazione, alla critica dei difetti dovevasi necessariamente sostituire l'elogio delle bellezze; e che la critica delle arti plastiche rimaneva in ogni modo superiore a quella della poesia, poichè i letterati che dell'una e dell'altra erano signori, nè conoscevano tanto la tecnica dello scalpello e del pennello da farsene così impeccabili censori come dell'uso delle parole, nè si ponevano, come pedagoghi, il fine di insegnare a dipingere e a scolpire ma solamente d'insegnar l'ammirazione per i capolavori plastici, laddove nell'esame delle opere letterarie il maestro vinceva di gran lunga, non dirò l'estetico, ma il dilettante.

Chi vuol vedere come nella critica letteraria non manchi alla fisonomia del Giordani pur una di quelle linee che abbiamo tracciate idealmente per il critico alessandrino, può leggere la critica ch'ei

scrisse della *Pastorizia* di Cesare Arici.[1]) Il poeta non era diversissimo dal critico.

Non è illecito nè impossibile ricercare perfino in questo scritto, che noi scegliamo quale esemplare immacolato della persistente pedagogia, indizii che rivelino l'autore non ignaro dei recenti contrasti letterarii. Qualcuno si troverebbe. Nel lodare il modo con che l'Arici ha ripetuto la favola di Frisso, ammonisce[2]) che lo «spesseggiare in descrizioni di favole può sembrare povertà di poetarello principiante, a cui manca l'invenzione; e non convenire a maturo e robusto poeta, che nel proprio soggetto sa trovare propria materia e per edificare e per abbellire l'edifizio». E altrove:[3]) «Ben può (credo io) parere ozioso, e fatto unicamente per introdurre bei versi (dei quali ha sì ricca e nobile vena l'Arici) quel trapasso che raccomanda il procurare con idolatrici prieghi e sagrifici da Igia la salute degli armenti. Che un poeta cristiano ripeta le favole pagane, come una memoria antica, non ha veruna sconvenienza; ma ch'egli stesso in suo proprio nome parli come se vivesse fra gli uomini di duemill'anni fa io l'avrò sempre per cosa assurda». Le quali osservazioni possono intendersi come parsimoniose concessioni ai tempi nuovi, ma non sarebbero parse strane ai classicisti ragionevoli, anche dei secoli anteriori. Parlar di sè medesimi come di pagani, dal paganesimo estetico passare al paganesimo pratico fu sempre reputato una stoltezza, come sa chi ricorda i frizzi che Lodovico Ariosto lanciò contro i Gioviani, e il bando che in questo senso decretò Torquato Tasso nei suoi *Discorsi sul poema eroico* contro i Giovi e gli Apollini.

Ma, se pur si volesse in quelle due riserve ri-

[1]) *Opere* di Pietro Giordani, ed. Le Monnier, 1857, volume I, p. 392 e segg.

[2]) Op. cit., p. 418 e seg.

[3]) Op. cit., p. 416

conoscere il lezzo della peste romantica, come usava chiamarla, lo scritto sull'Arici riman sempre modello così perfetto di critica classica, che potrebbe sembrar quasi artificiale. Dopo la protasi, nella quale l'autore si propone di considerar nella *Pastorizia* «la invenzione, lo stile, la lingua, il verso», ne espone la materia — nome filosofico della retorica invenzione — e conchiude:[1]) «Questa è la materia e così distribuita nei sei libri. Rimane a vedere come l'abbia fatta poetica». Parole che avrebbe potuto dire in sul principio di un esame critico il De Sanctis, che soleva e voleva, esposto il contenuto, osservare come l'artista l'avesse *formata*, *fatta poetica*, secondo le parole del Giordani. Ma la somiglianza di parole ci ingannerebbe: chè l'esame della forma è dal Giordani intrapreso secondo i principii più rigidi della tradizione. Sette pagine impiega alla ricerca del modo con cui l'Arici ha fatto poetica la sua materia, nelle quali loda la decorosa perfezione della forma, notando come eccezioni un *in sen* ridondante, un *salace* di significato forzato ed altre simile pecche. Del verso

L'avvolta lana anèla tosse move

così dice:[2]) «Prego chi sia fabbricatore di versi a voler considerare.... se oltre un poco di durezza nel senso (che nasce dal non avere la nostra lingua determinazione propria del caso *accusativo*, onde par meglio posporlo più che si può anzichè antiporlo al verbo che lo regge), non dia anche un non so che d'ingrato quel *lana anela*, e se forse non si farebbe miglior verso dicendo

L'avvolta lana move anèla tosse.

Di che per altro mi rimetto al giudicio dello stesso Arici; chè tale autore è bene il più competente giudice».

1) P. 397. 2) P. 403.

Dopo di che[1]) egli crede di poter affermare che ormai «come l'Arici abbia trovata la materia del suo poema, e come l'abbia compartita, e come adorna e fatta poetica si è veduto. Ora viene da considerare come l'abbia saputa variare; che è parte in tutti i poemi, e più specialmente negli insegnativi, molto notabile». Il poeta deve dunque variare la sua materia — s'intende, senza perder di vista l'unità — per non ingenerar noia nei suoi leggitori; ed esaminare come la varietà sia stata raggiunta sembra al Giordani tutt'altra ricerca da quella della bellezza poetica. Ma, nell'esecuzione, anche questa ricerca rimane pur sempre nei confini della pedagogia grammaticale.

In una nota[2]) si mostra ligio ai costumi critici della decenza e della buona educazione: «Ognuno avrà di per sè notato con quanto decoro, schifata la propria appellazione di castrati, quasi commiserando siano indicati quelli

A chi ferro crudele il sesso offese „.

Altrove[3]) il suo buon gusto è — non dico ingiustamente — dubitoso intorno a *quella pioggia che si turbina fra i nembi*. «Il cav. Monti poi, è di parere che il verso l'*jemal pioggia* riesca di dodici sillabe; perchè l'intero *jemale* si pronuncia di quattro sillabe e di tre se si tronca. Avverte poi, che si scrive coll'*i* vocale, non colla consonante *j*, innanzi alla quale nè l'articolo, nè altra parola patisce elisione. A me poi sembra inutile quell'articolo, e in versi meglio omettersi». Non ho citato che esempii rari; tuttavia il Giordani non è ancora soddisfatto, anzi dopo una quindicina di pagine è ancor freschissimo. «Ne' molti luoghi — soggiunge[4]) — che son venuto recando di questo bel poema ho

1) P. 404.
2) P. 406 n.
3) P. 411 e seg.
4) P. 419.

notato per occasione alcune cose di lingua; ora voglio alquanto parlarne di proposito; chè sebbene ciò riesce noioso a molti, non dee rincrescere a coloro che sanno essere la lingua negli scrittori non meno importante che nei pittori i colori». E le osservazioni di lingua, nelle quali non si desiderano in verità nè acume, nè conoscenza degli scrittori, nè quello che s'intendeva per buon gusto, fioccano per venti lunghe pagine.

Dicevo dunque non falsamente che il saggio sull'Arici è esempio perfetto di critica tradizionale. Tutto è nel vocabolario: la poesia, la mitologia, la lingua. Se l'infelice poeta osa, forse piuttosto per dimenticanza che per indipendenza, alterare di un nonnulla qualche leggenda, l'assiduo critico osserva:[1]) «la favola di Giove tramutato in Ariete non è fedelmente narrata; e a noi pare che al poeta meno sia lecito alterare le antiche favole che le istorie». Le convenienze e la castigatezza debbono venire in ogni cosa riverite; non è onesto chiamar col loro nome i castrati, e forse sarebbe ridicolo nominar crudamente e senza velame alcuno le patate. Oltre di che, non si possono indicare i concetti nuovi se non con parole vecchie e con argute perifrasi, altrimenti gli antichi non c'intenderebbero, e, come si sa, la chiarezza non è dagli scrittori di lingue morte cercata che attraverso l'uso degli scrittori, poichè altro uso non riconoscono. Quindi il Giordani loda le perifrasi con cui vengono indicate la febbre e il chinino ed altre cose che, come le patate, hanno insieme poca classicità e poca dignità.[2]) «Ognuno avrà sentito come bene e poeticamente la patata s'indichi, ora chiamandola *cereal pomo che sotterra ha loco* ed ora *eletto pomo, che dalla terra il nome e il color tiene.*»

[1]) P. 407. [2]) P. 412.

Chiarezza dunque, cioè rispondenza a verità — chè del vero poetico il Giordani fu amico, sì che la poca fama del Leopardi *in questi tempi* credeva derivasse dalla sua squisitissima perfezione e pienezza di vero[1]) — e dignità nella forma, cioè pacato decoro, vediamo ricercate in queste osservazioni dal Giordani. Nè crediamo che i principii morali siano interamente dimenticati, sebbene si tratti di un poema didascalico e riguardante più le pecore che gli uomini. In principio leggiamo parole che sembrano proclamare indifferenza verso il contenuto:[2]) «Non vi è materia così umile, che la poesia non l'abbellisca e magnifichi»; ma non è, se ben si osserva, indifferenza verso la sua moralità; filosoficamente, se filosoficamente ha qualche significato, vale come negazione del bello di natura, non come scetticismo sulle relazioni tra il buono e il bello. Chè queste il Giordani non tralascia l'unica occasione che gli si offra di affermarle:[3]) «Il trapasso che comincia sul finire della faccia 89 è felicissimamente condotto; ed è più bello per la morale utilità di ricordare gentilissimamente alle donne che non vogliano essere dimezzate madri, negando ai loro nati le prime cure materne».

Così si alternano senza regola noterelle di grammatica,[4]) di vocabolario, di metrica, di mitologia, di morale, errate quasi sempre nei loro principii direttivi, ma, ammessi questi, argute, giudiziose, talvolta anche squisite. Il Giordani, come tutti i letterati non mediocrissimi di quella scuola, è un impeccabile buongustaio, per la cui lingua nessun intingolo ha se-

[1]) *Opere*, vol. II, p. 236. Altrove (vol. II, p. 343) "quanto difficile sia e raro il rappresentare con sì piena evidenza un vero.... „.

[2]) P. 402. [3]) P. 414.

[4]) È da notare che il Giordani non si mostrava tenero gran fatto delle inversioni e del periodare boccaccevole o alla latina. Ma di questo veramente non molti tra i più arrabbiati puristi erano partigiani.

greti. Perciò Antonio Benci, che noi già conosciamo come uno degli scrittori più retrivi della *Antologia*, scriveva con unzione non potere i libri del Giordani non essere comperati «da chiunque voglia seguire il retto cammino della nostra letteratura.[1]) Ma in quella letteratura, come in materia di culinaria, i giudizii generali sono superflui; e ogni volta che il Giordani ci si prova, perde tutto l'acume ed il senno che mostrava nelle *nugæ* e ci dissuade anche dalla discussione, tanto è vacuo ed inespressivo. Nell'ammirazione fraseggiava con pompa e brancolava nel solito arsenale di fiori oratorii, giacchè i critici classici somigliavano un po' ai demonii, ammirabilissimi nell'arte di arroncigliare, ma goffi nel riconoscere la santità. Il Giordani non sa dir altro del suo Arici se non che nessun dei suoi detrattori sarebbe capace di scrivere pur dieci di quei versi; e non ripiglia la padronanza di sè che abbandonando le cime liriche del panegirico per dar la pesca alle trotelline grammaticali. «Quanto di poesia in questi versi!»: grida freneticamente non so bene in quale occasione,[2]) «ne' quali neppur la invidia troverebbe che ammendare; se non ci venisse dubbio sull'*imperlare* per *imperlarsi*». Ahimè, quel neo! Nè l'Arici aveva scampo alcuno da questa terribile accusa; nemmeno, egli buon classicista, poteva scolparsi, adducendo che un neo sapiente aggiunge civetteria: che avrebb'egli detto di una Venere con una protuberanza pelosa, sia pur provocante, sul naso o sulle spalle immacolate?

E così Pietro Giordani potè essere a volta a volta il rivelatore, il protettore, il padre, il confidente di Giacomo Leopardi, e non intenderlo mai fuor che a metà. Esprimeva il suo entusiasmo, certamente non falso e non voluto, con ambiziosi cre-

[1]) *Antologia*, vol. III, p. 112. [2]) Op. cit., p. 430.

scendo d'interrogaizoni retoriche, al modo di Cicerone.[1]) «Quanto di splendido ardore nelle poesie! e nelle prose quanto di sublime semplicità! Da chi più saputa, o meglio adoperata, la vera lingua italiana? Chi più alti e generosi pensieri? O da chi significati più nobilmente e con maggior lucentezza? Chi più caldi e più delicati affetti? O dove espressi più efficacemente? Chi argomentò o più sottile o più dritto?».

Nelle quali parole è, forse, molta eloquenza, ma critica certamente nessuna.

1) Vol. II delle *Opere*, p. 235.

Capitolo IV.

Negazione della critica classica: G. Leopardi.

I.

La fraternità di Giacomo Leopardi con Pietro Giordani non era tuttavia figlia del caso. Il grandissimo fra i poeti nostri di quell'epoca, morto Ugo Foscolo, ci offre esempio importantissimo di quella resistenza dei principii tradizionali, che ci spiegheranno molta parte della nostra critica romantica.

Asseriremo noi dunque che il Leopardi fu un puro classicista? A questa opinione assai comune non mancarono forti oppositori, come il Graf [1]) ed il Bertana. [2]) Già prima di questi Giosuè Carducci aveva pensato che il recanatese romantizzò, per così dire, la purità del sentimento greco. Il Graf poi osservò più da vicino le simpatie e le abitudini spirituali del poeta, talune sue inclinazioni e giudi-

[1]) *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino, Loescher, 1898, pp. 311-348: *Classicismo e romanticismo del Leopardi.*

[2]) *La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi "Pensieri di bella letteratura,, italiana e di estetica*, in *Giorn. stor. d. letter. it.*, 1903, vol. XLI, pp. 193-283. — Si veda anche un libro di Romualdo Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi* (Torino, Bocca, 1904), compilato con accuratezza e con passione non insolite all'autore. Il quale tuttavia non assume una posizione decisa nel dibattito, di cui parliamo; sviato anche da un entusiasmo, non sempre

zii e propositi, l'uso per cui si giovò della mitologia e gli elementi e i caratteri della sua arte, conchiudendo che nella psiche il Leopardi è più romantico che classico, sebbene nell'arte avvenga il contrario. Il Bertana non aggiunse moltissimo agli argomenti del suo precursore, ma li estese ed invigorì non inutilmente. Il Leopardi, nota accuratamente il suo critico recente, ebbe stima moltissima per la Staël, sprezzò le regole, propugnò la prosa poetica, desiderio remotissimo dalle menti dei classici, che della prosa fecero tutt'uno coll'eloquenza. Opinò che poco operasse ai tempi di Omero quello che negli uomini si chiama cuore; amò le forme tenui ed esili — che poi fin nel linguaggio famigliare ebbero l'epiteto *romantiche* — sì da non sembrargli belle la florida gagliardia e la salute del campagnuolo, perchè prive di delicatezza; fu d'umore patetico e melanconico e proclive alla meditazione desolata, ed anche nei pensieri asserì propria della poesia moderna la mestizia; e infine le parole *poetico*, *romantico e sentimentale* assunsero per lui eguale significazione. A queste prove di maggiore o di minore importanza, ma tutte innegabili, due ne aggiunge il Bertana interamente fallaci. Il Leopardi non parteggiò, dice egli, per l'abuso della mitologia e — questo avevamo già letto negli atricoli del Graf — non considerò la mitologia come vivente ma come un tesoro di dolci errori perduti. È facile opporre che nemico degli

ragionevole, per il suo poeta, di cui egli fa non solo un uomo fornito di attitudini filosofiche, quale veramente è, ma un filosofo compiuto e sistematico, che ha press'a poco riassunti i risultati di tutte le filosofie passate, e previsti quelli di tutte le filosofie avvenire. Le buone osservazioni abbondano; e, per il caso nostro, è da segnalare quella nella quale il Giani nota la contraddizione del Graf, che trova romantico il Leopardi, perchè voleva la prosa poetica, e trova romantico il Manzoni, perchè non la voleva (p. 195 e seg.).

abusi di mitologia fu anche il Giordani, non sospetto di romanticismo, e che, nel considerare le favole come errori perduti, tutti eran d'accordo classici e romantici. Forse che il Poliziano temeva l'ira di Venere e la folgore di Giove? Ma per i romantici erano detestabili errori finalmente sfatati e per il Leopardi erano *dolci* errori perduti. L'altro argomento che a me sembra da ripudiare, è l'avversione del poeta nostro per il dramma. Egli stimava la poesia drammatica inferiore ed all'epica ed alla lirica, perchè in essa deve il poeta maggiormente spersonarsi, laddove nessun scrittore — e fu questa opinione assai cara al Leopardi — c'interessa come quello che direttamente ci parla di sè, come il Lorenzino dell'*Apologia* e il Tasso delle *Lettere*, e tutta la poesia tende alla lirica ormai. «Orbene», chiede il Bertana,[1]) «chi non sente in cotesta sentenza estrema dettata nel marzo del '29 quasi la formola del romanticismo quale verrà ad atteggiarsi dopo il '30, svolgendo ed esagerando quelle spiccate tendenze all'individualismo e al soggettivismo con cui era nato?» È tale errore che scusare si può, non discutere; a noi non importa per ora ricercare se veramente l'individualismo sia stato, prima o dopo del '30 non importa, un carattere dominante e necessario per i romantici: che se pure così fosse e si dovesse la simpatia per gli scrittori soggettivi contare fra i sentimenti non puramente classici del Leopardi, il Bertana converrà d'aver messo in campo molto male a proposito l'avversione sua per il dramma, quando nessuno ignora che i romantici proclamarono e sentirono il dramma come l'espressione più sicura dell'epoca nostra, tutta di antinomie e di contrasti.

Ma le rimanenti opinioni del Bertana e del Graf

[1]) Op. cit., p. 251.

mi sembrano accettabili. Altri argomenti c'erano più potenti a mostrare nel Leopardi un'anima genuinamente romantica, ma più difficili a scoprirsi da chi, come quei due scrittori, serba del romanticismo un'idea vaga ed empirica, non dissimile da quella comunemente diffusa tra le signorine lettrici di romanzi antichi. Di che il Bertana ha dato una prova nel suo non felice tentativo di una distinzione fra romanticismo e pessimismo. Tale imprecisione di concetti condusse il Graf a riconoscere nel poeta nostro una psiche romantica ed un'arte classica, che significherebbe un'arte falsa, perchè non rispondente all'ispirazione, se il critico per *arte* non avesse inteso, io penso, esecuzione formale ed esteriore; comunque è troppo magra concessione riconoscere il Leopardi classico solamente nel gusto verbale. Proposi altrove una formula meno imprecisa, sebbene non rigorosa del tutto, per esprimere questo dissidio che ad ognuno è palese: parlai di una lotta fra sentimento romantico e fantasia classica. Può dirsi che in tutta la sua poesia e in tutte le sue prose, piene di una disperata ammirazione per gli antichi, il Leopardi non abbia che rifatto il *Sermone sulla mitologia*, dall'eloquenza traendo la poesia e degli argomenti in favore dell'antica fantasia e dell'antica serenità sparente facendo lacrime sue.

Il Leopardi, notano gli avvocati del romanticismo, ripetutamente asserì che la poesia moderna dev'essere poesia di sentimento.[1]) Distinse la poesia in immaginativa o inspirata dal falso, e sentimentale o inspirata dal vero; la prima antica, questa moderna: l'Italia per mancanza di vita mancava altresì di affetti e quindi di poesia sentimentale, che è a dire di *poesia*, per i nostri tempi.[2]) Gli spiac-

[1]) V., p. es., *Pensieri*, vol. III, p. 166.
[2]) *Pensieri*, II, pp. 152-157.

quero le opere in cui tutto è immaginazione, e nulla parte ha il sentimento,[1]) e in conseguenza la sua ammirazione per il Monti fu sempre costretta entro limiti certi. Contro i servili imitatori dei classici esclamava: Che manìa è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli quando noi siamo così mutati? Pretta dottrina romantica; e le tendenze nuove sono visibilissime laddove[2]) lamentava che irragionevolmente si ammirino i nostri scrittori, quando sono inferiori agli ultimi fra gli stranieri che ci si propongono per modelli, e francamente confessa che se noi dobbiamo risvegliarci una volta e riprendere lo spirito di nazione, il primo nostro moto dev'essere, non la superbia nè la stima delle nostre cose presenti, ma la vergogna. Spesso non s'accorgeva di concordare coi novatori, come quando[3]) filosofava che «la poesia non diletta molto nè durevolmente, se verte: 1.° sopra cose inorganizzate, 2.° sopra cose organizzate ma non viventi, 3.° sopra enti vivi ma non uomini, 4.° sopra uomini ma non sopra ciò che meglio spetta all'uomo ed a ciascun lettore, cioè le passioni, i sentimenti, insomma l'animo umano». Da questo principio il Leopardi, che pure in una lettera a Francesco Puccinotti[4]) non è avaro di lode a Giorgio Byron, trae un giudizio non favorevole delle poesie che vertono sopra uomini del tutto diversi, come le poesie del Nord e i personaggi strani del Byron e i protagonisti troppo eroici. «Da per tutto l'uomo cerca il suo simile, perchè non cerca e non ha mai altro scopo che sè stesso». Diverse erano le cause, ma nelle conseguenze — se forse non avesse temuto il

[1]) *Pensieri*, V, p. 411. [2]) Ibid., II, p. 228.
[3]) Ibid., III, p. 401 e seg.
[4]) Cit. in Carducci, *Degli spiriti e delle forme* ecc., Bologna, Zanichelli, 1898, p. 82: "veramente questi è uno dei pochi poeti degni del secolo e delle anime sensitive e calde come la tua".

Leopardi le conseguenze — sarebbe venuto a convergere coi romantici, esiliando dalla poesia gli dei e le favole proprie a genti da noi lontane e facendo della letteratura un'espressione strettamente nazionale. Sulla musica, carissima fra le arti ai nuovi poeti, ebbe fin da giovinetto un'idea assai notevole:[1] «Le altre arti imitano ed esprimono la natura da cui si trae il sentimento, ma la musica non imita e non esprime che lo stesso sentimento in persona», e soggiungeva che l'architettura si accosta un poco più alla musica. Nel qual pensiero, oltre che in germe la bipartizione delle arti tenuta poi tra gli altri da Ippolito Taine, scorgo una non fallace simiglianza con la teoria dello Schopenhauer, che vedeva nelle varie arti espresso il mondo come rappresentazione e nella musica sola lo vedeva apparire come volontà.

Quel pensiero sulla musica poteva suggerirgli che la *mimesi* era una interpretazione frettolosa degli accidenti e non della sostanza dell'arte. Invece non ebbe alcuna efficacia sullo svolgimento del suo pensiero. Abbandonò più tardi la teoria dell'imitazione, ma per azioni straniere al suo spirito,[2] e non dipartendosi mai dal ferreo cerchio della tradizione. Il bello, se non era più l'imitazione del vero, diveniva convenienza; la grazia era invece leggero contrasto; le categorie estetiche del semplice, dell'elegante, del grazioso, del sublime non sparirono dalla sua intelligenza. Sola differenza fra la sua e l'estetica tradizionale è l'assenza della finalità morale, che a lui, ora scettico, ora pessimista, poco doveva importare. Fin da principio[3] affermò che l'arte

[1] *Pensieri*, I, p. 190.

[2] Sopratutto dal Wolf. Vedi quanto alla storia del pensiero estetico del L. le pagine non chiare nè precise del Bertana cit., p. 257 e segg.

[3] *Pensieri*, I, p. 77 e seg.

non mira nè al bello nè all'utile, ma solamente al diletto per via dell'imitazione. Ma l'imitazione, obliata da lui la parte etica, non poteva dilettare perchè riproduttrice del vero, bensì perchè riproduttrice solamente. Non la cosa imitata, ma l'imitazione che di per sè è causa di meraviglia, era l'origine del godimento. e per questo dobbiamo preferire l'arte che più si mantiene fedele al vero, chè assai più facile riesce esprimere un bello ideale che il proprio bello naturale anche minore dell'ideale.[1]) Onde ricerchiamo l'inaspettato verisimile e non quello inverisimile e grossolano.[2])

La fedeltà al vero e la convenienza furono sempre nella mente critica del Leopardi, nè le fu estraneo perfino il concetto della giusta misura — alessandrino per eccellenza, come ben sappiamo — se pensiamo che s'oppose a quelli che considerano la Bibbia come superiore ad ogni poesia per la grandiosità delle immagini,[3]) «perchè nella poesia umana ci vuole il mezzo dappertutto, il mezzo che è il grande luogo di verità e di natura e che neanche col vero si dee oltrepassare; e il sublime dee scuotere fortemente il lettore, ma non subissarlo con cose che oltrepassano la capacità nostra». L'arte antica, quale i classicisti la intendevano, fu dunque la musa presente ed occulta del suo pensiero; e questo c'induce a considerare con qualche prudenza i passi da noi o da altri addotti, nei quali pare amichevole verso i gusti più recenti. Già vedemmo uno di quei pensieri, che teoricamente conduce ad affermazioni care alla critica romantica — quello sulla necessità di poetar d'uomini e di passioni a noi vicine — diretto, nel sentimento, contro il massimo trionfatore della nuova arte, Giorgio Byron; e la predilezione dal

1) *Pensieri*, p. 84. 2) Ibid., p. 88.
3) Ibid., p. 91.

Leopardi frequentissimamente mostrata per il vago e l'indefinito — tanto che *poetico* divenne per lui sinonimo d'*impreciso*, e di parole *poetiche* e *poeticissime* in questo senso andò notando molte[1]) — apparentemente, e non nego che in qualche modo sia, romantica, si mostra in luce nuova, paragonata con un pensiero nel quale egli loda[2]) «la proprietà de' poeti antichi di lasciar molto al lettore, cagione fra le altre cose di una somma bellezza alle loro poesie, descrizioni, immagini e concetti, cioè quella dell'indefinito e del vago». Di contro alla quale proprietà notava il «contrario effetto della esattezza moderna e romantica nel descrivere». *Indefinito* non era per lui diversissimo da *conciso*.

Ma si può bene comprendere il valore delle cose che Giacomo Leopardi disse sulla poesia sentimentale e moderna, se si riflette sopra alcune parole che trovansi nel secondo volume dei *Pensieri:*[3]) «Ho detto più volte che la letteratura francese è precisamente letteratura moderna, ed è quanto dire che non è letteratura». Subito dopo precisa il suo pensiero. «L'immaginazione, ch'è la base della letteratura strettamente considerata, sì poetica come prosaica, non è propria, anzi impropria dei tempi moderni». Riconosceva adunque che la letteratura moderna dev'essere sentimentale, inspirata dal vero; ma unica poesia gli sembrava l'antica. Come questa dolente rassegnazione potè sembrar favore verso il romanticismo ai due critici? Forse era lecito dire austriacanti i veneziani, perchè capitolarono? Per la poesia di immaginazione il Leopardi pensava come per la mitologia; la credeva perduta, ma *dolce* cosa perduta, laddove non era romantico se non chi nella nuova letteratura vedeva un avanzamento dell'anima

[1]) Bentana, cit., p. 254. [2]) *Pensieri,* I, p. 210 e seg.
[3]) Ibid., II, p. 461.

umana sull'antica. Non possiamo considerare le pagine dei *Pensieri* dedicate a demolire l'apologia romantica del Di Breme [1]) come un pronao senza tempio nella vita intellettuale del Leopardi. Contro il critico dello *Spettatore* difendeva egli la mitologia e l'immaginazione, l'una con un argomento teorico di non poca importanza, l'altra con l'affermazione del suo sentimento prediletto. Il Di Breme ripudiava la mitologia, perchè voleva che la natura vivesse per il poeta sotto tutte le forme e non sotto le umane soltanto, e citava a suo sostegno i byroniani «sospiri fragranti della rosa innamorata»; al che il Leopardi opponeva irrefutabilmente che non ci riesce concepire vita alcuna diversa dalla nostra, e gli era facile mostrarlo col medesimo esempio addotto dall'avversario. Sosteneva questi, con tutti i romantici, che si deve poetare secondo la ragione e la verità, mentre il Leopardi non credeva possibile poesia senza illusione, e poteva sorridere, egli che pur non era filosofo severissimo, delle ingenue tergiversazioni del Di Breme, il quale ammetteva sì che la mente dovesse *anche* venir sedotta purchè da cose non *al tutto* arbitrarie.

Checchè dicano il Graf e il Bertana, Giacomo Leopardi non smentì mai l'asserzione che l'illusione e l'immaginazione siano necessarie alla vera poesia. Nè c'importa ora di sapere se veramente l'illusione e la libera immaginazione appartenessero unicamente alla poesia classica: basta per noi che i romantici abbiano ad esse, almeno teoricamente, opposto la verità e la ragione e che il Leopardi ne abbia al contrario asserito la necessità per ogni vera poesia. Negò bensì che fossero possibili ai tempi nostri, e, così facendo, ben lungi dal militare fra gl'innovatori, si seppellì tutto intero fra i suoi

[1]) *Pensieri*, I, pp. 94-104.

greci, che furono l'unica consolazione della sua vita grama. Senza dubbio nella coscienza di questo non colmabile abisso è la prova che Giacomo Leopardi non fu un antico; egli amò i greci e romani come suoi cari morti non come suoi vicini, e della sua lontananza da quelli non fu mai ignaro. Perciò la ricerca dei suoi sentimenti non classici, come fu tentata da Arturo Graf e come potrebbe facilmente completarsi con altre osservazioni, quali quelle che io farei notando la poca simpatia mostrata dal poeta nostro per la bellezza pura [1]) e la sua disposizione a interpretare i sentimenti per via di contrasti, [2]) è utilissima, come quella che splendidamente illumina l'anima di colui che, *come poeta*, fu il più grande fra i romantici d'Italia. Ma il pensatore fu dalla disarmonia del suo spirito condotto allo scetticismo. Com'egli negò all'uomo moderno la virtù, dovè anche negargli l'arte. La sua ammirazione per gli antichi lo conduceva a raffronti non benigni per l'età sua: contrapponeva le lingue classiche alle moderne, di cui esemplare gli pareva la francese, ricchissima di termini — *parole-cifre*, avrebbe detto Melchior Cesarotti — quanto povera di parole e perciò inetta all'immaginazione. Lo stile, che secondo lui potea da solo costituir poesia [3]) e che presso gli antichi fu il tutto, [4]) credeva proprio degli antichi esclusivamente e ai moderni, e ai francesi in ispecie, negato. [5]) Gli sembrava poi che gli antichi fossero simili ai fanciulli che non conoscono vizii, i moderni ai vecchi che li conoscono, ma pel senno e l'esperienza li schivano. [6]) Ne veniva una certa immacolatezza non genuina che a lui, desideroso di

[1]) Bellezza pura poco amabile. *Pensieri*, I, 269. 1, 270. 2, 1530. 1.
[2]) Tutto è animato dal contrasto e langue senza esso. Anche la virtù dal contrasto del vizio. *Pensieri*, 2156. 1.
[3]) *Pensieri*, 2050. 1, 2056. 1, 2468, 2979-80, 3388. 1. 3717. 1.
[4]) Ibid., 4213. 1. [5]) Ibid., p. 290. 2. [6]) Ibid., I, p. 80.

una bella negligenza nei poeti,[1]) faceva esclamare: «insomma il Parini, il Monti sono bellissimi, ma non hanno nessun difetto».[2]) La pura semplicità degli antichi veniva dal loro animo ingenuo, e coloro che raccomandano l'imitazione degli antichi non intendono che «la semplicità d'oggi è diversissima da quella d'allora, di un grado molto minore».[3]) *Tutte le facoltà ridotte ad arte steriliscono*, aveva sentenziato Bacone, e isterilita è la poesia, che deve necessariamente mantenersi servile e non ha ali per emulare i modelli.[4]) Perfino nel giudicare delle arguzie il suo spirito era ossesso dal ricordo degli antichi, e contrapponeva il sale attico al francese, l'uno di cose all'altro di parole.[5])

Non trovò via d'uscita: unica poesia gli pareva l'antica, eppure sembravagli stolto che i moderni si provassero ad imitarla. Gli animi umani profondamente cangiati non erano proprii all'arte. Colui che si fissò nel pessimismo etico giunse anche ad un pessimismo estetico. Ma, se per classicismo non s'intende pedanteria, il Leopardi, romantico nel sentimento, fu classico nella fantasia e nell'intelligenza. Chi affermava l'impossibilità di una poesia moderna non era un romantico. Era però l'espressione di quelle circostanze, senza le quali la critica romantica non sarebbe nata. Il classicismo negava praticamente sè stesso. Mentre, serbandosi dommatico, imputridiva nel purismo, nel cervello di un uomo di genio ingenerava lo scetticismo. Lo scetticismo è come l'esordio delle nette affermazioni: la critica della ragion pura c'inizia all'imperativo categorico, i Sofisti aprono la via a Socrate. Quando il Leopardi nell'ombra della sua biblioteca pensava: imitare l'antica poesia non si può, dunque la poesia è morta; gli uomini del *Conciliatore*, accettan-

1) *Pensieri*, p. 105. 2) Ibid., p. 86. 3) Ibid., III, p. 311.
4) Ibid., p. 130 sgg. 5) Ibid., p. 140 sgg.

do la sola premessa, insegnavano per quali vie l'arte moderna si dovesse incamminare a succedere degnamente alla pagana.

Tale fu il significato ideale della critica e dell'estetica leopardiana. Importanza storica non ebbe, perchè nulla se ne conobbe fino ai nostri giorni, e, se pure le opinioni, le sentenze e i giudizii suoi fossero stati pubblici nell'epoca del fervore romantico ed anti-romantico, non avrebbero, io credo, pesato gran che sulla bilancia. Il Leopardi era certamente nelle sue libere relazioni col classicismo, nell'amore per la filosofia, nella simpatia per alcune opere di nuovo stile ed in ispecie per il Werther goethiano,[1]) nelle molte venature romantiche ond'era solcata l'anima sua, più fratello che affine ad Ugo Foscolo — sebbene nell'arte quanto diverso! — e, come lui, avrebbe nella critica potuto compier la missione di allacciare l'antico col nuovo, anzi d'iniziare gl'italiani alla critica romantica. Ma il Foscolo visse nella Cisalpina, gran dogana delle importazioni straniere, aperta a tutti i venti di Francia e di Germania, culla e tomba del romanticismo italiano; laddove il Leopardi ebbe vincoli più saldi con l'Italia centrale, sede del *Giornale arcadico* e della Crusca; l'uno ebbe vita rapida combattiva ardente, ed ebbe commercio di idee con uomini e con paesi remoti: l'altro aggobbò nella sua libreria e molto penò prima di mettere il curvo capo fuori del guscio; il primo ebbe fra le letterature moderne maggior dimestichezza con l'inglese, figlia primogenita della chiesa romantica: il secondo con quella di Francia, Bastiglia del classicismo; quegli infine proseguì di tanto amore gli studii storici

[1]) Sulle relazioni tra il Goethe e il Foscolo e il Leopardi un'ottima raccolta di notizie, del resto non ignote, è nel discorso di Bonaventura Zumbini, *Per Wolfango Goethe,* Napoli, Stamperia dell'Università, 1903.

quanto questi i filologici. Ne venne che il Foscolo, poeta di spiriti classici quant'altri mai, fu da parecchi dei novatori santificato come lor Messia, e Giacomo Leopardi, il poeta di sentimento romantico più schietto che noi abbiamo, non dissonò quasi mai nella critica dalle abitudini ereditate.

II.

Nelle affermazioni generali abbiamo veduto esitazioni e dubbii e concessioni alla nuova scuola; non crediamo di trovarne in egual misura nei giudizii singolari intorno a scrittori e poeti e d'averne confermata l'opinione del Ferrieri,[1]) secondo cui il Leopardi «si mostrò ristucco della critica formale e pedantesca» e «volle l'arte informata a un contenuto moderno». Tentativi notevolissimi — come dobbiamo aspettare da un poeta grande — di quella che fu poi detta critica psicologica non mancano, sebbene non abbondino. Di Galileo disse[2]) che il suo modo di scrivere e di pensare par che senta la nobiltà della sua nascita ed educazione, e tentò di applicar variamente la felice intuizione. Con molta grazia disse dell'efficacia di Anacreonte sui leggitori[3]) «che è quella sensazione indefinibile e quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più; tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche». Il purismo, si sa, accettò con molte riserve, e talora osteggiò francamente; ma non era questa un'eresia in un classicista, e se ne intende l'origine, se pensiamo che il Leopardi fu un artista, e che a respingere la servitù del linguaggio lo persuadevano le stesse ragioni che già

[1]) *Francesco de Sanctis e la critica letteraria*, Milano, Hoepli, 1880, p. 70. [2]) *Pensieri*, p. 4241, 3. [3]) Ibid., I, p. 123.

furono potenti per Orazio. Ma in complesso, non si discostò dalle millenni convenzioni critiche, nè intendo che cosa abbia indotto lo Zumbini [1]) ad affermare che nel Leopardi «il critico, interpretando mirabilmente le bellezze dei suoi poeti e chiarendone le ragioni, era di una felicità che talvolta mancava al traduttore». Si conservò sempre qual era giovinetto, quando di Frontone scrisse che ha stile *maschio e robusto*, *semplice e leggiadro*, che è da proporsi a modello dello stile epistolare, che come storico siede accanto a Sallustio, come oratore non la cede che a Tullio. Con simile metodo compose un discorso *della fama di Orazio presso gli antichi*, e inserì nello Zibaldone giudizii dei poeti lirici. «Orazio», per esempio, [2]) «quantunque forse sia superiore nelle immagini e nelle sentenze, in quanto affetto ed eloquenza e copia non può pur venire al paragone col Petrarca». Sentiamo in questi tre righi, oltre quella invincibile manìa per i confronti, anche tra poeti così diversi l'uno dall'altro come i colori sono diversi dai suoni, non pur l'uso ma l'abuso di quei termini imprecisi ma indiscussi, che facevano degli antichi giudizii critici formolette di cabala o di farmacia. «Il Testi ha dicitura competentemente poetica ed elegante, non manca d'immagini, ha qualche immaginetta graziosa». Il Chiabrera [3]) è il «solo veramente pindarico, non escluso punto Orazio; robusto nelle immagini, sufficientemente fecondo nell'invenzione e nella novità». Chi non vede quanto siano significativi quel *sufficientemente* e quel *competentemente? Quod satis.* Il tono di questi giudizii è quello delle note che i professori appongono in margine ai còmpiti corretti per

1) *Studi sul Leopardi*, Firenze, Barbera, 1902, p. 43. Per la storia del pensiero critico del Leopardi, incomparabilmente superiore è lo scritto del Bertana, senza parlare di quello del Giani.

2) *Pensieri*, I, p. 108 sgg. 3) Ibid., p. 111.

giudicare della idoneità. Nè resiste il Leopardi alla tentazione di classificare:[1]) «io do il primo luogo al Chiabrera, il secondo al Testi; de' quali, se avessero avuto più studio e più fino gusto e giudizio più squisito, quegli avrebbe potuto essere effettivamente il Pindaro, e questi effettivamente l'Orazio italiano». Se, in altri termini, avessero avuto più genio sarebbero stati poeti più grandi. In Dante e nel Petrarca, contrapponendoli ai cinquecentisti, notava una «misuratezza infinita di parole e castigatezza di ornati e significazione conveniente e opportunità di tutte le voci».[2]) Tale è generalmente il suo modo di giudicare, sebbene non manchino qua e là tentativi migliori. Il De Sanctis medesimo[3]) trovava nel discorso su Mosco «un primo passo verso una critica più elevata, una tendenza estetica». Leggo nei *Pensieri*[4]) un'idea non nuova ma nuovamente atteggiata su Ovidio che è detto incapace di dipingere una figura in pochi tratti a modo di Dante e vien per questo riavvicinato ai moderni scrittori sentimentali (verso i quali mi sembra non mostrasse così soverchia simpatia il Leopardi). Il Guidi è giudicato più nobilmente degli altri lirici.[5]) «Nudo intierissimamente di affetto, in verità non si può dire che abbia disuguaglianze, perchè tutte quante le sue canzoni sono coperte si può dire egualmente di uno strato di perfetta e formale mediocrità e freddezza». Su Plauto è un'osservazione vichiana, la migliore che mi sia accaduto di rinvenire:[6]) «i costumi che egli dipinge sono del genere, per esempio, del padre, o della specie, per esempio, del padre buono o del padre iracondo, e non dell'individuo». Alla quale osservazione si può opporre che l'indi-

[1]) *Pensieri*, p. 118. [2]) Ibid., p. 170.
[3]) *Saggio sul Leopardi*, p. 29.
[4]) *Pensieri*, I, p. 105. — Cfr. ibid., p. 166.
[5]) Ibid., p. 116. [6]) Ibid., p. 88.

viduo dell'arte diviene, a distanza e per posteriori escogitazioni della riflessione, tipico; ma non si può negare un lato di vero. Ma un altro pensiero su Plauto, verso il quale pare che egli rinnovasse l'antipatia oraziana, rimprovera al rude commediografo il difetto di naturalezza e di verisimiglianza.

Se qualche volta la nativa squisitezza dell'ingegno lo salvava dalla trivialità nei singoli giudizii, ancor più facile è osservare la sua servitù all'antico giogo in quelle tendenze generali della sua critica, delle quali alcune abbiamo già notate. Scrisse, pel canzoniere petrarchesco, un commento, ove non si trova altro che una diligente interpretazione grammaticale e sintattica, e che perciò riesce utile alle scuole ed alle scuole soltanto. Gran parte della sua attenzione era, come ognuno sa, rivolta alle lingue; e, come tutti i grammatici-poeti della decadenza classica, le studiò filologicamente non solo, ma esteticamente. Come filologo anzi si allontanò dalla tradizione farraginosamente erudita per accostarsi *sua sponte* alla nozione sistematica dei moderni linguisti; quale esteta invece non traviò dall'antica strada, e considerò le parole come in sè belle o brutte, poetiche e poeticissime, le lingue come adatte o inette alla letteratura, all'eloquenza, alla filosofia. Pensò anche a un *parallelo delle cinque lingue*. Ma dalla censura minuta, come l'abbiamo trovata nel Giordani, rifuggì sempre, fors'anche perchè non esercitò mai il mestiere di critico e i suoi pensieri non sono che impressioni.

Lo stile intese in senso certamente non filosofico. Discuteva lungamente, allontanandosi dai puristi, intorno alla superiorità del cinquecento sul trecento. [1])

[1]) *Pensieri*, II, pp. 134-140. — I primi volumi dei *Pensieri* sono più degli altri ricordati in queste pagine, perchè gran parte dell'attenzione che nei primi anni il L. rivolgeva alla letteratura indirizzò poi alla morale.

Il cinquecento gli sembrava il secolo veramente aureo della lingua e della letteratura, e si chiedeva se lo stile fosse superiore nei poeti o nei prosatori, e conchiudeva affermando che i poeti furono nello stile vinti dai trecentisti. Ricercava nello stile la naturalezza, una bella negligenza, com'egli diceva, [1]) la quale in fondo non è che la spontanea eleganza degli uomini di garbo, che non rivela lo studio:

L'arte che tutto fa, nulla si scopre.

L'affettazione era da lui argutamente dichiarata «proposito manifesto». Ben sapeva che la naturalezza non è cosa naturale e che non l'hanno i bambini appena apprendono a scrivere: anzi costa molta fatica conseguirla. Egli non era poi di quelli che, per dirla col Montani, dànno tutto all'ingegno e nulla al gusto: perciò al Di Breme, che spregiava l'arte di poetare e di scrivere, rispose appunto che lo studio è necessario a raggiungere la naturalezza nello stile. Lo studio è anche necessario, perchè ciò che è difficile, una volta raggiunto, sembra più bello, o a dir meglio, più meraviglioso. La meraviglia che aveva per fine di strappar l'uomo alla noia era non ultima nell'estetica leopardiana. Parlando dell'*Eleonora* di Bürger che, tradotta da Giovanni Berchet, mise in grande ebollizione la pentola letteraria, e dei numerosi *tin tin tin*, *trap trap trap*, *arri arri* e simili: «Non c'è meraviglia dove non c'è difficoltà», osservava. [2]) «E che difficoltà nell'imitare in questo modo?». Poi soggiungeva: [3]) Quanto più qualsivoglia imitazione trapassa i limiti dell'istrumento che l'è destinato e che la caratterizza e qualifica, tanto più esce dalla sua natura e proprietà, e tanto più si scema la meraviglia, come se nella scultura

[1]) *Pensieri*, I, p. 105. [2]) Ibid., II, p. 310.
[3]) Ibid., II, p. 311.

che imita col marmo s'introducessero gli occhi di vetro e le parrucche invece delle chiome scolpite.... Massime se questi nuovi strumenti sono troppo facili e ovvii, cosa contraria alla dignità e alla meraviglia dell'imitazione». Alla dignità, notiamo: il critico classico non dimenticava mai la dignità.

La critica, giustissima nelle intenzioni, a quelle melensaggini che i cerusici di Milano spacciavano come miracolosi rimedii per le carie poetica che ci affliggeva, moveva dunque dai principii della dignità e della meraviglia e da quello della separazione delle arti, che fu messo in voga da Efraimo Lessing. Era, anche questo terzo principio, di natura non contraria al classicismo, poichè non potevano permettere che si sconfinasse tra arte e arte coloro che così gelosamente custodivano le siepi dei generi letterarii. Il Leopardi fu così persuaso della necessità di queste separazioni rigide, che non esitò a fare due generi della lirica e dell'elegia.[1] Deplorò che alla letteratura italiana mancassero molti generi, non avendo l'Alfieri creato che un sol genere di tragedia[2] e dovendo tutta intera farsi l'eloquenza e la lirica e la commedia rifabbricarsi.[3] La ragionevolezza delle regole par quasi ammettere in quel passo nel quale[4] osserva ingenuamente che i trecentisti non studiavano la lingua, ma che «la loro lingua è diventata nostro modello nel modo che Omero certamente non sudava per seguire e praticare le regole del poema epico, le quali non esistevano, anzi sono derivate dal suo poema, e quella maniera che egli ha tenuto è poi divenuta regola». Non spregiò le categorie estetiche, raggruppamenti arbitrarii di concetti non definiti e non definibili, che allora dalla

1) *Pensieri*, p. 373.

2) V. questo pensiero ricordato in De Sanctis, *Studio sul Leopardi*, p. 128 sgg., e Bertana cit., p. 224.

3) De Sanctis cit., p. 176. 4) *Pensieri*, II, p. 136.

critica accademica passavano alla metafisica di Germania nelle fantasticherie sulle *modificazioni del bello.* [1]) Tentò di spiegare le idee di *bello* e di *grazioso*, interpretando l'una come convenienza, l'altra come contrasto; ma più spesso tirò via, senza curarsi d'interrogar quelle decrepite parole intorno al loro significato: di Eustachio Manfredi loda, per esempio, la gentilezza, [2]) commentando: «la gentilezza sua ch'io dico è diversa dalla grazia e leggiadria e venustà, ch'è cosa più interiore, intima nel componimento e indefinibile»; ai suoi prediletti antichi dà lode che una delle loro principali virtù è la forza e l'efficacia, quasichè potesse lodarsi scrittore o antico o moderno senza riconoscergli il dono dell'efficacia. Infine manifestissima è la sua servitù agli antichi usi nell'amor suo per la parola *eloquenza* ed *eloquente:* anche per lui, come per il Giordani, la prosa dev'essere eloquenza. Ricercava anche nella poesia le qualità dell'eloquenza: [3]) «Chi mi chiedesse qual sia secondo me il più eloquente pezzo italiano, direi le due canzoni del Petrarca, *Spirto gentil*, ecc., e *Italia mia*, ecc.». Negava che in Italia fossero altri poeti eloquenti come il Petrarca e il Tasso, e certamente anch'egli si studiava nelle sue canzoni giovenili di ottenere virtù oratoria. Ma l'eloquenza in Italia credeva — come abbiamo già veduto — tutta da crearsi, e voleva che sempre avesse qualcosa del poetico per la stessa ragione che cercava nella poesia le qualità del dire, essendo che «l'eloquenza è cosa molto simile alla poesia».

Quest'ultimo pensiero mette nella sua giusta luce quell'amore per la prosa poetica, che parve indizio di romanticismo, così fallacemente, al Bertana. Non

[1]) Cfr. Croce, *Estetica,* pp. 88-93, 356-362, che ne fa la critica e la satira.

[2]) *Pensieri,* III, p. 179. [3]) Ibid., I, p. 120.

si tratta di Chateaubriand, ma di Cicerone! Il Leopardi, checchè se ne dica, rimase nel cervello un classico, anche se nell'anima — talvolta queste antitesi plebee ci giovano — fu poeta novissimo tra i nuovi. Armonia fra la sua critica e la sua poesia non è che nelle prime canzoni, assai deboli, come ognuno sa, in confronto delle altre. Ma non è meraviglia che nella critica si sia così poco mosso, mentre nella poesia giungeva agli antipodi, se ripensiamo quel che già altra volta avemmo a dire: che la sanzione segue a grande distanza il costume. Certo diversamente avvenne al Manzoni, che dall'*Urania* passò agl'*Inni sacri*, ma non scompagnando giammai l'affermazione teorica dalla esecuzione; il che però facilmente comprenderemo, se pensiamo che il Manzoni non si cibò di solitudine, nè tutto dovè chiedere a sè medesimo nel silenzio, come il poeta nostro. Al quale il rapidissimo viaggio dalla infantile giocondità alla tristezza più cupa fu causa di profonda mutazione nella poesia, ch'egli indirizzava all'espressione del suo animo; ma non così necessariamente dovè alterare i gusti e le predilezioni nell'arte. Chè anzi l'ammirazione disperata per gli antichi rimase in lui come il disperato ricordo della fanciullezza, e l'induceva a negare ogni potenza d'arte ai suoi coetanei, come quello ogni virtù e possibilità del bene. Forse, nemmeno se fosse vissuto ottantenne avrebbe cangiato le sue abitudini di giudizio. Tutto rinnovato al di dentro non giungeva a riporre la spoglia; poichè questa era fatta di ricordi, di rammarichi, di desiderii, mentre la poesia era immediata genitura del sentimento. Come anzi questo sentimento diveniva più doloroso ed esclusivo e richiedeva una espressione più moderna e diciamo pure romantica, più acerbo si faceva il ricordo dei sentimenti liberi e gioiosi che amò nella dotta adolescenza, più folle l'adora-

zione per la poesia che li aveva significati, più severe le leggi ereditarie del gusto secondo cui giudicava degli altri. Non accettò il dolore con sorridente rassegnazione, a modo dei romantici veri, ma con lagrime e con ira; riconobbe periti gli animi antichi, morta l'antica poesia e le favole antiche senza speranza di resurrezione, non per trarne ardire a fede nuova, ma per piangerle con amarezza. Nella miseria parlò non come Francesco d'Assisi, ma come un re in esilio.

Sint ut sunt, dicevano gli ultimi gesuiti della letteratura. Il Leopardi avrebbe forse preferito: *non sint*. Ma come nè l'uman genere si rassegna all'estinzione, nè i poeti al silenzio, tra i figli consigliava di eleggere i miseri e tra le opere anche insegnava ad anteporre le misere, quelle consone ai nuovi sentimenti, alle codarde, ostinate in una stolta imitazione. Tuttavia nè l'une nè l'altre amava; nel suo cuore ebbe così misero luogo Giorgio Byron che Vincenzo Monti. Deplorava insieme che s'imitassero gli antichi e che si rinnovasse la nostra poesia con esempii non classici. I puristi e il Giordani officiavano imperturbati dal clamore ribelle, come preti vandeani; Vincenzo Monti, non uso a scrutare nelle profondità, noncurante di opinioni ben meditate, dilapidava allegramente, come un ultimo erede, la bella tradizione; Ugo Foscolo, vissuto nel gran tumulto, diveniva il Mirabeau della rivoluzione letteraria, mentre il Leopardi nella solitudine giungeva a far l'antica letteratura suicida. Figlio di gente nobile, uomo filosofo letterato del secolo decimottavo, fu nelle idee di critica e di estetica simile in qualche modo ai Werther e agli Ortis. Come la ragione in costoro, il classicismo e la critica alessandrina negava nel Leopardi sè stessa. A una disperazione morale rispondeva una disperazione artistica. Del celebre grido: *O rinnovarsi*

o morire, nè Werther nè il Leopardi seppero altro dire che: *morire*.

Ma nè il genere umano nè la sua arte sanno morire. A Werther succedeva Ermanno, a Jacopo Fra Cristoforo. E la critica, fattasi romantica, volle dire: *rinnovarsi* e accingersi alla non facile impresa d'istradare, anzi di creare, la nuova poesia d'Italia.

Capitolo V.

Indirizzo politico e morale della critica romantica: G. Berchet.

L'antico modo di giudicare e di contemplare l'opera d'arte, la critica classica, spariva — come abbiamo veduto nel caso del Leopardi — più che non soccombesse dinanzi alla critica romantica. Questa rappresentava i desiderii e i bisogni dell'età nuova in contrasto col grave passato e, bene interrogata, potrebbe rivelarci quale gli uomini che fiorirono nella prima metà del secolo, quelli insomma che prepararono la ribellione politica, abbiano voluto la letteratura patria. La critica, almeno nel suo periodo di formazione e sia pure d'imperfezione, è testimonio più sicuro delle abitudini spirituali di un'epoca che non la poesia stessa, la quale ci mostra quel che una generazione fu capace di fare e non quello di cui fu desiderosa: la storia della poesia ci dice poi che cosa quegli uomini abbiano *fatto;* mentre la storia della critica, se più che le affermazioni teoriche — materia dell'estetica — sa osservare le intime tendenze, ci mostra che cosa abbiano *voluto*. Le arti poetiche non sono che quintessenze della critica; la critica poi è per la poesia quel che l'intenzione è per l'atto. Così la storia

della critica romantica differisce notevolmente da quella della poesia romantica; poichè questa noi interroghiamo quando c'interessa sapere che cosa fece il romanticismo, e quella risponde alla domanda: che *volle* il romanticismo. Le quali, tutte e due, sono egualmente necessarie a intendere che cosa mai quel movimento intellettuale, così difficile a definirsi, *sia stato*.

Che cosa volle il romanticismo? noi dunque ci chiediamo. In che sostituì le idee tradizionali dell'arte, in che le travestì solamente, in che finalmente le serbò immutate? La ricerca è resa assai agevole dalla maniera che tennero nei loro scritti gli apologeti del romanticismo, i quali si rivolgevano ai comuni lettori, coll'intenzione di far loro manifesta la saviezza delle nuove dottrine e perciò curarono non poco la chiarezza, la semplicità, e, finchè ne erano capaci, l'ordine deduttivo delle idee. Non è meraviglia se fra gli scrittori innumerevoli che annunciarono il romanticismo sceglieremo i più celebri; poichè la celebrità — indizio fallace della bellezza assoluta di un'opera d'arte — è sicurissimo invece dell'affinità fra uno scrittore e i suoi lettori. [1])

[1]) La storia delle battaglie romantiche è trattata compiutamente con senno e con arguzia nell'*Ottocento* di GUIDO MAZZONI (cap. *A. Manzoni e il Rom.*). Noi dobbiamo trascurarla, perchè non pertinente al nostro fine e perchè non sapremmo nulla aggiungere al già noto. C'importa solamente di rintracciare nelle varie tendenze e nei diversi scrittori quelle linee nelle quali si riconosce l'età e la scuola, che non può definirsi se non la somma dei caratteri comuni a tutti coloro che da sè medesimi o dall'opinione pubblica vi furono ascritti. — Per questa ricerca nessun documento, nè anche la lettera privata di un qualunque lettore di romanzi, sarebbe rigorosamente trascurabile, se i risultati non rimanessero di gran lunga inferiori ai mezzi usati.

I.

Celeberrima tra le battaglie romantiche è la lettera semiseria di Grisostomo. Con questa lettera Giovanni Berchet, antico imitatore del Parini, presentava ai lettori la traduzione di due ballate del Bürger. Fu comunemente detto il proclama del romanticismo. Nel 1816, un anno dopo il *De profundis* cantato alla rivoluzione politica dal Congresso di Vienna, scoppiava in Milano, già capitale della Cisalpina e del Regno d'Italia, la rivoluzione letteraria.

Il Berchet s'era nutrito degli scrittori più audaci d'oltremonte: la Staël, il Bouterweck, gli Schlegel erangli familiari; conobbe non leggermente la letteratura inglese e la tedesca; dei nostri venerò sopra a tutti il Vico e il Beccaria. Varii fili della vita intellettuale d'Italia, annodandosi, davano origine alla nuova critica e alla nuova letteratura; nel secolo decimottavo gli italiani furono curiosissimi delle letterature europee e questa abitudine seguitava il Berchet, traducendo da Gray, da Bürger, da altri ancora; nel secolo decimottavo la filosofia aveva silenziosamente ed oscuramente rinnovato gli spiriti e s'era con pertinace lentezza accostata alla letteratura, col Vico non compreso, col Cesarotti non comune ragionatore, col Beccaria autore di un trattato dello stile: e, se forza di filosofare non ebbe il Berchet, questi filosofi studiò e ammirò non debolmente. All'efficacia delle letterature straniere e della filosofia si aggiunga quella della vita politica improvvisamente risorta nell'Italia padana e di subito spenta, ma non sì che non lasciasse trasformati gli animi; ed avremo le tre cause esteriori del romanticismo.

Che se il Berchet come non fu filosofo così non fu gran parte negli avvenimenti del suo paese, vissuto a Milano nel tempo e negli uffici del Senato italico, sentì, pure essendone in disparte, la vita civile; e, soffocate le libertà o l'indipendenza almeno, quel che come uomo non aveva potuto tentò come letterato, e non dissociò mai più la poesia e la critica dalla passione politica. L'antico pariniano, lo scolaro del classicista senza macchia, protestò contro la servitù letteraria subito dopo che la servitù politica fu restaurata; e la letteratura classica che insegnava, come noi dicevamo, a vivere con prudente onestà in tempi avversi, non parve bastare a quelli che volevano ormai mutare i tempi e non sè ad essi adattare.

Un liberale, cultore di filosofia e amante delle letterature straniere, era dunque l'autore della lettera di Grisostomo. Nella quale di libertà politica, un anno dopo Waterloo, non si poteva discorrere; ma ad ammirare le due ballate e in genere le poesie moderne degli altri popoli di cui non erano quelle che un esempio, si adducevano argomenti che, sotto la specie di popolarità, non celavano una qualche ambizione teorica. Il fine politico d'alcuni di quegli argomenti non doveva riuscire misterioso a quelli che avessero *aures audiendi*.

Tra questi è principalissima l'idea che ogni letteratura deve essere consona all'indole dell'età e del popolo, nel quale per avventura fiorisce; giacchè ne veniva che, essendo come niuno ignorava ormai troppo grave la servitù per gl'italiani, una poesia che non servisse a propugnare e ad incorare doveva biasimarsi come inutile e peggio. «Rendetevi», esclamava,[1] «coevi al secolo vostro e non ai secoli seppelliti; spacciatevi dalla nebbia che oggidì invocate sulla vostra dizione; spacciatevi dagli arcani sibillini,

[1]) *Opere* di Giovanni Berchet, Milano. Pirotta, 1863, p. 225.

dalle vetuste liturgie, da tutte le Veneri e da tutte le loro turpitudini; cavoli già putridi non rifriggeteli». *Turpitudini:* non già i dolci errori del Leopardi. «Fate di piacere al popolo vostro: investigate l'animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento.» Gli pareva ben naturale che la poesia dovesse differire da popolo a popolo, e che la nostra non potesse accostarsi non ridicolmente a quella degli antichi greci: [1]) «Come la squisitezza nel modo di sentire, così anche l'ardimento nel modo di dichiarare poeticamente le sensazioni, è determinato presso di ciascun popolo da accidenti dissimili». Or, se le produzioni dell'arte, seguendo l'indole diversa dei secoli e delle civiltà, avevano assunto facce differenti, «perchè non potrò io, si chiedeva, [2]) distribuirle in tribù differenti, in classici e in romantici? E se quelle della seconda tribù hanno in sè qualche cosa che può intimamente esprimere l'indole della presente civilizzazione europea, dovrò io rigettarle per questo solo che non hanno volto simile al volto della prima tribù?».

Si poteva opporre che se i poeti della prima tribù hanno un vincolo comune nel gentilesimo, e quelli dell'altra nella fede cristiana, pur quante mai sottotribù bisognerebbe immaginare perchè i poeti di una natura non andassero commisti con altri da loro profondamente dissimili! Non al Berchet solamente, ma quasi a nessuno dei romantici — e non dico *quasi* che per timorosa prudenza — non passò mai per la mente che l'unica tribù o sottotribù razionale fosse il poeta, l'individuo; ma delle diversità fra nazioni e nazioni non tacque, e non poteva, chi le indipendenze nazionali sognò sempre. Pensava adunque che l'*Eleonora* e il *Cacciatore fe-*

[1]) *Opere* di GIOVANNI BERCHET, Milano Pirotta, 1863, p. 208.
[2]) Ibid., p. 218.

roce potessero si piacere agli italiani e *dovessero* anche dilettarli più che le poesie dei greci e dei romani, essendo quelle opere di un uomo congiunto, se non da affinità di sangue, dalla simiglianza almeno di religione e di età. Ma sarebbe parsa agli italiani così grande poesia come ai tedeschi?

Non esitava a negare:[1]) «Le lagrime del povero contadino, l'angoscia del mandriano, la pace dell'eremita profanata ci faranno pietà. Ma questa pietà paragonata con quella dei tedeschi, sarà minore d'assai come il batticuore di noi europei mediterranei è minore di quello degli onesti tra gli abitanti delle colonie al rammentare la compassionevole tratta dei negri»,[2]) «e come le iniquità, a modo d'esempio, dei nostri Visconti non sarebbero mai sentite tanto fortemente da lettori tedeschi, quanto dagli italiani: così la storia del *Cacciatore feroce* non lo sarà, temo, da noi quanto da loro», «discendendo giù per questa scala di compassioni decrescenti, si giunge fino a quel grado d'affanno leggero leggero, con cui noi viventi del secolo decimonono ascoltiamo le sventure degli Atridi, de' Tiestei e de' Priamidi». S'intende dunque che nelle poesie europee non tutto debba trovarsi adatto ai nostri cuori; e di ciò si potrebbe fare un rimprovero a quelli che si affannano a renderle note in Italia, ma[3]) «se nei greci e nei latini troviamo cose ripugnanti al genio della poesia italiana, e lo confessiamo, perchè infastidirci se nei francesi, negli spagnuoli, negli inglesi e nei tedeschi ne scopriamo parimente, che vogliono da noi rifiutarsi?». Solamente, da tali diversità non superabili e che sarebbe stolto disconoscere, deriva un consiglio di prudenza ai poeti nostri: che, abbandonati gli antichi idoli, non se

1) *Opere* di Giovanni Berchet, Milano, Pirotta, 1863, p. 240.
2) Ibid., p. 240 sgg. 3) Ibid., p. 256.

ne creino dei nuovi, nè si pongano a modelli poesie che solamente presso altre nazioni hanno tutta la loro virtù. Da che viene infatti [1]) «l'affettazione di certo *sentimentalismo* che governa spesso il discorso de' romanzieri del Nord, e che male è imitato da' romanzieri di Francia, e mal sarebbe da que' d'Italia», se non da questo che «posa su pensieri ed affetti che non sono sentiti in Francia e in Italia, nè da chi scrive nè da chi legge»?

Noi vogliamo, dicevano i romantici e con essi il Berchet, che la poesia non si rivolga a qualche cenacolo di oziosi, ma a tutto il popolo che sente e che pensa. Or, perchè le opere d'arte siano facilmente intese dal popolo, devono trarre la loro inspirazione dai sentimenti e dalle credenze che gli sono abituali. Di tale opinione fu non solo il Bürger, ma anche gli altri poeti sommi d'una parte della Germania. «Nè io credo», soggiunge il Berchet, [2]) «d'ingannarmi dicendo ch'ella pende assai assai al vero. E se applicandola alla storia dell'arte, e pigliandola per codice nel far giudizio delle opere dei poeti che furono, ella può sembrar troppo avventata..., parmi che considerandola come consiglio a' poeti che sono, ed ammettendola con discrezione, ella sia santissima». Tutti gli uomini, non solamente i retori e gli eruditi, han diritto di godere dell'arte, perchè [3]) «tutti gli uomini, da Adamo giù fino al calzolaio che ti fa i begli stivali, hanno nel fondo dell'animo una tendenza alla poesia». Il Bürger dunque credeva che sola vera poesia fosse la popolare, e in conseguenza si studiò di derivare non solamente le passioni e l'anima dell'opera sua dal fondo della coscienza popolare, ma anche i soggetti delle sue ballate dalla memoria della folla,

[1]) *Opere* di GIOVANNI BERCHET, Milano, Pirotta, 1863, p. 251.
[2]) Ibid., p. 212. [3]) Ibid., p. 213.

perchè minor fatica dovesse questa durare a intenderle e maggiormente, quand'esse le ricordavano fiabe e leggende di cui nell'infanzia si sorrideva e si tremava, ne venisse commossa. E il Berchet è talmente persuaso della saggezza di questo pensiero, che in sul principio dubita se l'*Eleonora*, non sostenuta da una tradizione genuina, possa piacere anche nel suo paese di origine,[1]) e sennatamente consiglia gl'italiani a non contraffare il Bürger, ma ad imitarlo nel non imitar nessuno fuorchè il popolo a cui s'indirizzava. Lo disse parecchie volte assai chiaramente.[2]) «Io propor la *Sacontala* come modello da imitarsi? Io che non cesso mai dal raccomandare l'originalità e la scelta di argomenti adattati alle nostre presenti condizioni sociali?». E altrove,[3]) con tono anche più sicuro: «Col raccomandare la lettura di poesie comunque straniere, non intendiamo di suggerirne ai poeti d'Italia l'imitazione. Vogliamo bensì che esse servano a dilatare i confini della loro critica». Nel che in fondo concordava col Sismondi, non ignoto a lui e non inviso scrittore, secondo il quale[4]) le nazioni nel vigore della giovinezza fanno tutto da sè medesime, senza alcuna necessità di modelli stranieri; chè anzi allora non è senza pericolo presentar loro di tali modelli, poichè esse li seguono ciecamente, essendo proprio dell'energia il volersi dominare, e potendo così l'imitazione divenir la passione di popoli nati per esser creatori. «Mais lorsque», soggiunge, «cette énergie est épuisée, l'étendue des connaissances peut seule assurer l'originalité», e in queste conoscenze devono esser comprese le letterature straniere con le loro regole diverse dalle nostre.

La conoscenza delle poesie straniere non era dun-

[1]) *Opere* di Giovanni Berchet, Milano, Pirotta, 1863, p. 250.
[2]) Ibid., p. 278. [3]) Ibid., p. 357.
[4]) *De la litt. du Midi de l'Europe,* cap. I.

que il fine, ma il mezzo della critica romantica. Abbiamo veduto che gran parte del classicismo si deve all'impossibilità di confronti e all'universalità dell'alessandrinismo: quel sentimento che «sola vera poesia è l'antica», che al Leopardi veniva dalle indistruttibili qualità della sua anima, derivò ai poeti ed ai retori, per lunghissimi secoli, prima dalla mancanza, poi dall'ignoranza di altre letterature che la greca-romana. Il Berchet veramente dilatava i confini della critica, concorrendo alla diffusione delle opere settentrionali, poichè veniva in tal modo a persuadere ai suoi connazionali che non è nel mondo *la* poesia, ma sibbene tante poesie quanti sono i popoli e le età. Introduceva così nella critica italiana — dopo che il Vico, rimasto senza sèguito, l'aveva inaugurata nella filosofia — la contemplazione storica dell'opera d'arte, e negava, ad esempio,[1]) che possa intendere Kalidasa chi non abbia «una qualche idea del clima, della storia naturale, dei costumi, della religione degli indiani; poichè in gran parte le bellezze di questo componimento derivano dall'affluente freschezza delle tinte locali». E intendeva per *tinte locali* «quella tale modificazione di immagini, di pensieri, di sentimenti, di stile, che è propria esclusivamente o quasi esclusivamente di quello stato di natura umana o di quel momento di società civile che il poeta piglia ad imitare».

Col rintracciare le relazioni che necessariamente corrono tra il capolavoro e il popolo e l'età che ne diede l'inspirazione, — e questo meglio poteva quanto più numerose creazioni di ogni popolo esaminava — la critica romantica ammoniva i poeti a non cianciare vanamente, a non preparare al loro nome un'oscurità ingloriosa, a stringere intimi le-

[1]) *Opere* cit., p. 275.

gami con la loro nazione e a rappresentarne le angosce e le speranze. Federico Schlegel aveva detto:[1]) «le opere dello spirito non possono avere alcun altro vivo terreno in cui mettere le radici, fuorchè i sentimenti che son comuni a tutte le persone nobilmente educate e religiose, poi l'amore del proprio paese e le nazionali rimembranze del popolo nella cui lingua queste opere si compongono, e sopra il quale esse debbono principalmente esercitare la loro efficacia». Ed Augusto Guglielmo esprimendo i suoi voti per la tragedia tedesca:[2]) conviene che la nostra tragedia storica sia nazionale e nazionale per la Germania tutta intiera, e che non s'appigli alla vita privata di que' cavalieri o di que' piccoli principi i quali solo esercitarono la loro influenza entro a spazio angustissimo. Convien davvantaggio che la tragedia sia storica con verità, che sia tratta dall'anima della scienza, e che, dissipando i fitti vapori dei nostri pensieri abituali, ne faccia respirar l'aria salubre dell'antichità». I due fratelli, sebbene agitati da non modeste ambizioni filosofiche, non s'accorgevano di essere incapaci di condurre i loro pensieri e i loro sentimenti ad unità; poichè avrebbero potuto semplicemente dire che la vera poesia è destinata a confermare l'integrità e l'unità della nazione, facendosi maestra d'idee non moderne, degne di «tutte le persone nobilmente educate e religiose», anzi perfettamente contrarie a quella filosofia francese, che fu causa prima della grande Rivoluzione. Gli Schlegel, insomma, non ebbero tenerezza soverchia per il liberalismo, e gl'italiani presto o tardi se ne accorsero. Paolo Emiliani Giudici, con quella pacatezza d'animo che gli è so-

1) *St. d. letter. ant. e mod.,* trad. Ambrosoli, Milano, 1828, volume I, p. 5.

2) *Corso di letteratura drammatica,* trad. Gherardini, Milano, 1817. vol. III, p. 328 sg,

lita, vilipende Augusto Guglielmo[1]) quale «uomo astuto, simulatore, nudo di fede, privo di sentimento, esperto in quel linguaggio d'impostura che quanto meno è inteso tanto più sbalordisce il volgo che l'ascolta, con una filosofica vernice e nonostante con immensa boria di filosofare». È felicissimo poi di chiamarlo il *critico austriaco*. E l'avversione dei due fratelli, soprattutto di Augusto, per la letteratura di Francia e d'Italia egli ascrive all'odio che un buon austriaco doveva covare contro le due nazioni che sole avessero serbato un fuoco di libertà. [1])

Lontanissimi come noi siamo, o crediamo d'essere, dalla critica romantica e perciò non vogliosi d'interpretare tutti i fatti letterarii come maschere dei contrasti politici, pur non possiamo negare una certa ragionevolezza al pensiero del Giudici. Purchè si prenda in senso storico, e non come accusa precisa; giacchè, se il Giudici volle dire che Augusto Guglielmo Schlegel fu un birro dell'Austria, e tutte le volte che giudicò di un poeta o di un'opera si ricordò con compunzione della sua fedeltà all'imperatore, egli diede non buona prova del suo equilibrio di cervello. Ma avrebbe dato giudizio non triviale, se avesse osservato, senza altra intenzione, che le letterature massimamente sdegnate dai romantici furono quella nata nel paese dei giacobini e dei marescialli e quella nata nella patria di Napoleone e nel paese, che nelle guerre di conquista prestò l'aiuto più vigoroso alla Francia e che ultimo le rimase fedele. Per contrario furono massimamente esaltate le poesie di Germania, d'Inghilterra, di Spagna; delle tre nazioni che con maggiore costanza avevano ostacolato i propositi del Corso. Par quasi che la Staël, esule dalla Francia napoleonica, abbia voluto inviando al Cesare quell'*Allemagne*, che fu come l'araldo delle

[1]) *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, 1844, p. 1135.

invasioni nordiche nelle letterature latine, inviargli anche il primo prognostico della disfatta. È strana anche a notarsi una simiglianza tra la crudeltà del Congresso di Vienna verso le due odiate nazioni e quella della critica tedesca; giacchè tutte e due non furono per la Francia talmente prive di benignità come per l'Italia; e, se quella riducevano agli antichi confini, questa spogliavano di ogni dignità di popolo; se per quella rimpiangevano che uomini come Racine e Corneille avessero corrotto l'animo e l'ingegno nell'imitazione, a questa negavano ogni ragione di pretendere, dopo l'Ariosto, un posto qualsivoglia nella poesia, e nella drammatica in ispecie.

Come dunque i romantici italiani ebbero tanta ammirazione per gli Schlegel e tanto appresero da tutti i critici d'oltre alpe, se questi erano in qualche modo l'espressione letteraria del Congresso di Vienna, mentr'essi contro il Congresso reagivano fin dall'anno medesimo in cui venivano eseguite le sue deliberazioni? Le relazioni tra il romanticismo italiano e lo straniero, fra le tendenze della nostra critica e i varii indirizzi delle aspirazioni civili ci si illumineranno nuovamente nel corso della nostra ricerca, ma fin d'ora osserveremo che l'abisso fra la causa politica cui servivano gli Schlegel e quella di cui era strumento il Berchet appare meno vasto se guardato da vicino. Fin d'allora poteva prevedersi che centro delle lotte politiche nel secolo decimonono non sarebbe stato il Congresso, ma il desiderio delle unità e delle libertà nazionali. Ora alle cause nazionali servivano gli Schlegel come il Berchet; senonchè i romantici della Germania, di un paese cioè a dire che doveva la riconquistata sicurezza nella sua sorte alla monarchia feudale e clericale, prediligevano i sentimenti che ne erano il fulcro, come quelli cui il *Vaterland* doveva le giornate di Lipsia; laddove quelli d'Italia, vedendo alla loro nazione ri-

cacciate in gola le lacrime e le speranze da quella stessa monarchia che ai tedeschi era guarentigia d'incolumità, militavano nell'esercito contrario. Nella significazione da loro data per comune accordo alla parola *romantico*, erano anzi tedeschi ed italiani più genuinamente romantici appunto per questo che differivano nelle simpatie politiche, differendo i sentimenti ed i bisogni dei paesi loro.

La letteratura, sì per gli Schlegel che per il Berchet, doveva dirigersi al popolo, al popolo di Germania per educarlo a dissipare i fitti vapori dei pensieri abituali, al popolo d'Italia per inculcargli pensieri che tardavano a farglisi abituali. Considerare la letteratura come funzione di ogni civiltà era l'officio teorico della critica nuova, e per l'acume con cui aveva saputo compierlo il Bouterweck, Giovanni Berchet lo lodava:[1] «Il signor Bouterweck, siccome filosofo che egli è, considera la poesia, e con essa anche la eloquenza siccome cose inerentissime sempre alla vita umana. Quindi non solamente va investigando nelle vicissitudini politiche e morali le cagioni fortuite dell'incremento e della decadenza degli studii; ma di un sol guardo contempla tutto il complesso della civilizzazione dei secoli; e, conosciutone lo spirito, si volge ad analizzare lo spirito delle loro letterature, e ti fa scoprire con evidenza lucidissima tutte le affinità che corrono tra l'uno spirito e l'altro». E, se questo era l'ufficio teoretico della critica nuova, suo ufficio pratico non poteva essere se non quello di dirigere la letteratura contemporanea acciocchè si mantenesse fedele ai suoi tempi. Quale stoltezza doveva reputarsi il favoleggiar di Pafo e dell'Ida, di mirto e d'ambrosia, quando nella storia di tutti i giorni v'era tanto sangue e tanto ferro! È vero che un austriacante avrebbe potuto

[1] *Conciliatore*, p. 34.

pensare che la poesia italiana non si mostrasse abbastanza romantica e figlia dei suoi tempi, idoleggiando troppo le parole *libertà* e *diritto*, e che anzi i tempi richiedessero lo staffile e la baionetta a correzione della pestifera licenza francese. Ma nelle onde superiori della nostra cultura i retrivi non erano troppi; nè agli altri veniva in mente che la teoria delle relazioni fra l'arte e la vita civile potesse interpretarsi con tanto scetticismo. Non è morale se non chi è dogmatico: Federico Schlegel pensava che la poesia dovesse seguire le inclinazioni di tutte le persone, purchè, s'intende, *ben educate e religiose;* i romantici nostri credevano che dovesse rivolgersi a tutti gl'italiani, purchè, s'intende, liberali.

Il desiderio dell'unità nazionale era dunque la passione politica, non causa, come un critico romantico avrebbe detto, ma sorella del romanticismo. Ma non è a credere che si chiedesse ai poeti una continua esortazione ad agire senza indugio; i loro canti non dovevano essere embateria nello stile di Tirteo. Si può anzi dire che la vera differenza, in politica, fra i classici e i romantici — poichè in Italia i pazienti del giogo erano manipolo troppo esiguo per costituire una scuola letteraria e vivacchiavano quasi equamente distribuiti fra le due, — era nella preferenza che gli uni davano alla congiura, alla ribellione e alla occisione, e gli altri all'educazione lenta e paziente. Purchè si intenda questa distinzione *cum pondere et mensura:* chè i seguaci d'una scuola non si somigliano tutti nelle opinioni così perfettamente come i soldati d'un reggimento nell'uniforme. Qualcuno mi ricorderà tra i romantici partigiani dell'azione ad ogni costo Giuseppe Mazzini; se non che è il proprio dell'uomo non esser tutt'uno come i sassi, e se il Leopardi fu più romantico che altri nella poesia e non si ribellò mai apertamente alla tradizione nella critica, così potè il Mazzini ac-

costarsi nella vita all'ideale classico e romano dell'uomo politico, e nella letteratura sentire più modernamente. E fu poi nella critica il Mazzini un romantico puro? Noi vedremo che egli appartiene alla schiera foscoliana, che è quanto dire alfieriana in gran parte; e, se questo ammettiamo, il dissidio fra la sua vita e il suo pensiero critico sembrerà di facile composizione. Comunque, è difficile non riconoscere al disopra degli accidenti e delle eccezioni, se pur numerose, il contrasto delle due tendenze, che potrebbero simboleggiarsi l'una nella tempesta, l'altra nella marea. I classicisti non dimenticarono mai nè Bruto, nè il vindice pugnale, nè il tenebroso giuramento, nè la furia di popolo; vedevano ancora le cose della storia col fosco occhio di Tacito, quando non disperavano. Trovammo in Giacomo Leopardi l'Ortis della critica classica; ma in tutte le sue manifestazioni il classicismo ebbe i suoi Ortis, e tanto più nel pensiero politico. Era la disfatta della ragione, che, riuscita finalmente alla proclamazione dei diritti dell'uomo, aveva precipitata l'Europa nel sangue e nell'infamia e restituitala serva di catene più gravi di quelle onde aveva preteso emanciparla. L'enorme sforzo e i risultati in apparenza meschini e contraddittorii della Rivoluzione dovettero scorar molti, ai quali, mancata la fede nella ragione, mancò ogni fede; come al Leopardi, morta la poesia antica, parve estinta ogni poesia. La disfatta politica della ragione fece molti infelici allora, come la *débâcle* morale della scienza molti ne ha fatti ai nostri giorni. Ma, nel mentre che gli uni preferivan morire romanamente, come dicevasi, anzichè languire disperando degli ideali secolari, altri credettero doversi gl'ideali rinnovare, e dalla ragione passarono alla fede, dal diritto alla speranza. La Provvidenza avrebbe guidato gli uomini per il retto cammino, e missione dell'uomo probo diverrebbe fa-

vorire la gran Causa della storia, remoto dalla folle ambizione di trascurarla o di asservirla. All'individuo succedeva la società, e la storia non era più una raccolta di vite eroiche, ma un esame delle modificazioni e delle apparizioni della grande Causa. I romantici crearono la storia, come noi oggi l'intendiamo, e il rinato cristianesimo preparò le menti all'idea dell'*evoluzione*, che poi le trovò pronte.

La storia dello spirito è soggetta, secondo la filosofia e la poesia romantica, a leggi severe contro le quali l'arbitrio singolare nulla può. Bruto e Napoleone sono egualmente riprovevoli. La libertà delle nazioni non sarà fatta dall'eroe, ma da Dio, dalla Legge che trionferà quando l'ora sarà venuta. Gli uomini possono pregare da Dio il compimento dei loro voti — da altri non possono sperarlo, poichè la ragione umana si mostrò zoppa e guercia —, osservando la sua volontà, praticando la virtù che Egli comanda. Fra queste era l'umile rassegnazione; ed avvenne che in taluni romantici la sofferenza passiva e l'inerzia parvero comprimere ogni virtù d'animo e gli avversarii ne ebbero buon gioco ad incolpare d'indifferenza verso la vita civile quelli che le loro opinioni letterarie studiavano sempre di affratellare con le necessità vitali dei loro contemporanei. La rassegnazione non era, per il romanticismo considerato nella sua unità, che una moderatrice delle passioni le quali, ove si sfrenino, nuocciono a' conseguimenti dei diritti. E l'insegnamento morale che la critica in Italia, dal Berchet in poi, chiese agli autori, non fu di umiltà, ma di virtù cristiana nella sua intierezza.

A questo fine tende la lettera di Grisostomo. Delle poesie straniere è consigliato lo studio solamente come mezzo ad intendere che la letteratura deve accostarsi al popolo e ai tempi; e questa affinità si vuole solamente perchè la letteratura divenga cor-

rettrice dei costumi, non perchè con l'indifferenza del vetro rifletta le cose belle e le turpi egualmente. I romantici cacciarono, secondo il Berchet, le nove Muse dell'Elicona e vi posero la filantropia: «sentirono essi che la verissima delle muse è la filantropia, e che l'arte loro aveva un fine più sublime che il diletto momentaneo di pochi oziosi» [1]) e che [2]) la poesia «è diretta a migliorare il costume degli uomini, a farne gentili gli animi, a contentarne i bisogni della fantasia e del cuore; poichè la tendenza della poesia, somigliante ad ogni altro desiderio, suscita in noi veri bisogni morali». Anzi la poesia non altro è che [3]) «un vero bisogno morale di tutti i popoli della terra ridotti a qualche civiltà». Se la poesia deve essere nazionale e moderna, poichè noi aspiriamo alle libertà, dev'essere liberale; poichè noi siamo cristiani, deve informarsi alle virtù evangeliche. Facendo notare la novità dell'*Eleonora* di Bürger, gli venne in mente che alcuno potesse pensare non essere poi quel genere d'immaginazione così strano per l'Italia, che legge fra le Cento novelle quella di Nastagio degli Onesti. Ma il critico, osservate alcune differenze, soggiungeva: [4]) «Quella novella per altro del Boccaccio, a dirla tra noi, è una grande infamia. Volere che la giustizia di Dio punisca di ripetute morti acerbissime una donna perchè costantemente ricusò di amare! E che diritto aveva Guido degli Anastagi, che diritto hanno gli uomini qualunque sul cuore della donna? È forse uno dei comandamenti per una femmina il cedere alle voglie di chi la prega di amore? Se Guido degli Anastagi s'era ammazzato, peggio per lui! L'amore è una passione spontanea che vive di libertà. E la donna che si

[1]) *Opere*, p. 222.
[2]) Ibid., p. 227.
[3]) Ibid., p. 271.
[4]) Ibid., p. 242 sgg.

ostina a dirmi di no, mi farà infelice; ma della mia infelicità ella non può essere accusata nè condannata dalla legge; la massima che le donne siano in obbligo di riamare chi le ama, è uno dei sofismi usati dai seduttori. Limitandola anche al caso di amore onesto, cioè accompagnato dall'intenzione di stringer nozze, è una massima che fa ai pugni colla dottrina dei cristiani; attesochè ella reputa stato di perfezione la castità del celibato. E per chi scriveva egli il Boccaccio, se non per gente cattolica?».

Se quest'ultima era la premessa dalla quale il Berchet partiva, egli era malato di incurabile cecità storica: dell'estetica non parlo. Ma che per ciò? Quando egli ebbe posto il punto a quella critica di una fra le più belle cose della nostra poesia, dovè sentirsi molto soddisfatto d'avere con quella pomata d'unzione e di sentimento cavalleresco — così dicevasi allora — affrettato non poco la guarigione del genere umano.

II.

Che le facoltà critiche di Giovanni Berchet non fossero insigni risulta chiaro dal giudizio della novella boccaccesca, che abbiamo voluto riportare. La sua povertà fu notata da Francesco de Sanctis, che, nell'accusare come critico il Berchet a lui come poeta sì caro, fu molto severo.

«I suoi scritti letterarii» — così ne parlava nelle lezioni alla Università napolitana [1]) — «sono leggeri, perchè non aveva coltura sufficiente per essere un gran critico; ma egli sentì che oramai bisognava fondare una nuova letteratura italiana, non foggiata

1) *Lezioni sul* [illegible]*atura italiana del secolo XIX*, p. 471.

su modelli classici nè su modelli forestieri, come aveva creduto dapprima quando traduceva Gray e Bürger, ma cavata dalle viscere stesse della nazione». Veramente è questo il solo merito o almeno la sola singolarità del Berchet critico, e nella lode il De Sanctis non erra. Ma il Berchet, sebbene non fosse eruditissimo, pure — soprattutto nelle letterature straniere e nella critica e filosofia estetica allora fiorente in Germania — coltura ebbe, assai più che ingegno. Nè veramente può dirsi che il Berchet — questo abbiamo mostrato — proponesse i forestieri a modello. Soprattutto non riusciva accetta al De Sanctis, grande propugnatore della libertà dell'arte, quell'idea che le poesie del Bürger non potessero piacere in Italia, perchè prive di interesse storico e morale. Questa era per lui «la parte difettosa e morta del romanticismo».[1]) — «Manzoni», continuava egli, «voleva che chi legge una poesia, non solo ci veda una cosa vivente prodotta dalla fantasia; ma ancora qualche cosa di positivo e di reale.... Nello stesso errore cadde Berchet, il quale pensava che una poesia, anche se non storica, debba contenere almeno un fatto creduto una volta dai nostri antenati, perchè possa produrre impressione». La preoccupazione morale e la preoccupazione storica «sono la parte fragile del romanticismo, e, finita la lotta, hanno perduto ogni valore, ogni senso di verità». Se così fu, se il De Sanctis poteva dirittamente considerar perite *quelle false opinioni*, vedremo; certo non ingiustamente notava l'errore. Ma il Berchet peccò meno che il De Sanctis non par che credesse. Egli non asserì che le poesie del Bürger non sarebbero piaciute in Italia — chè, altrimenti, perchè durar la fatica di tradurle? — ma sì che sarebbero parse men belle che nel loro

[1]) *Lezioni sulla letteratura italiana del secolo XIX*, p. 488.

paese. Non era per lui necessario che la poesia faccia sua materia di ciò che credevano i nostri antenati se vuole produrre impressione — chè in tal caso non v'era proprio ragione di proscrivere la mitologia, — sibbene era opportuno che trattasse fatti creduti da noi per produrre maggiore impressione. Quanto più la materia di una poesia ci è vicina, tanto più c'interessa, secondo il Berchet; ciò che è lontano ci interessa meno, ma pur c'interessa. In verità, se tale non fosse il pensiero del nostro critico, non avrebbe avuto ragione d'ideare quella *scala di compassioni decrescenti;* ci sarebbero state per lui solamente la compassione e l'indifferenza nettamente distinte. Veniva anzi da questo relativismo storico una benigna tolleranza di gusti, che al Berchet, così dogmatico propugnatore delle letterature nazionali, permetteva di esclamare che per lui Omero, lo Shakespeare, il Calderon, il Camoens, il Racine, lo Schiller erano italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri.[1]) Era naturale: così all'eclettismo si accompagna la facoltà di trovare in ogni opinione la sua parte di vero; e i nazionalisti in politica come in letteratura aprivano la via ai cosmopoliti.

Ma il relativismo storico era applicato sino alle ultime conseguenze? Si giudicavano le opere antiche più o meno belle secondo che fossero più o meno prossime ai costumi e alle credenze del popolo in cui sorsero, secondo che fossero più o meno, per l'epoca loro, popolari? Se tal principio fosse invalso, quel che si guadagnava da un lato nella larghezza e nella simpatia dei giudizi si sarebbe perduto dall'altro. Certamente la bruttezza di quelle opere che sembravano riprovevoli usava spiegarsi col dissidio fra la coscienza dell'artista e quella del suo popolo; ma

[1]) *Opere,* p. 214.

il dissidio non era in sè stimato una macchia estetica. I critici romantici dicevano così ai nostri contemporanei come agli antichi: le vostre opere sono brutte, perchè non traggono l'inspirazione dalla vita. Non dicevano: se le vostre opere non parlano del popolo e per il popolo, noi le diciamo brutte. Interpretare i fatti letterarii storicamente era, insomma, una tendenza e non un principio, un'abitudine, ma non un errore estetico. Certamente, l'abitudine finiva per dominare interamente gli animi, e talvolta quello che era un metodo per spiegare la insufficienza delle opere d'arte diveniva un'accusa contro di esse; ma nelle intenzioni, che assai importano nelle scuole critiche, la distinzione fu sempre mantenuta. Vedemmo il Berchet medesimo riconoscere avventata l'opinione che la poesia debba esser popolare, quando si applichi alla storia dell'arte e si prenda per norma nei giudizi dei poeti che furono.

Il De Sanctis, adunque, non potè far colpevole l'araldo del romanticismo di un errore assai grave, se non irrigidendo le sue opinioni e laddove quegli parlava di maggiore impressione che l'opera d'arte può suscitare, se fondata sulle tradizioni nazionali, leggendo che l'opera d'arte non può suscitare impressioni — in altri termini, è brutta — quando non contiene un fatto qualche volta creduto dai nostri antenati. Mutava così in una bestemmia filosofica quella che era una ragionevole sentenza per la psicologia, che cioè quanto maggiori reminiscenze ed emozioni care all'anima nostra un'opera d'arte risuscita, di tanto più ci commuove. Non ci è maggiormente gradita la compagnia dell'amico che discorre di cose della nostra infanzia? Se siamo dolenti, una musica funebre non contorcerà tutte le fibre del nostro cuore? Egualmente una poesia, bella per tutti, sarà sentita più dolcemente da quel popolo di cui ricanta le leggende. Così intesa, la sentenza

del Berchet non entra per nulla nell'estetica, considerata come parte della scienza del conoscere. Ma il De Sanctis, che doveva considerarla appunto nel suo valore estetico, era tratto a condannarla assolutamente.

Resta senza alcuna eccezione quello che il De Sanctis disse, non contro il teorico, ma contro il critico. Vedemmo infatti che di questa non assurda opinione sull'efficacia dell'opera d'arte fra i connazionali e fra i lontani egli fece una assurda applicazione nella condanna della novella boccaccesca. Il pregiudizio morale qui soverchiò nel nostro autore la nativa equità di intelletto, ed egli errò non solamente nell'adoperare il metodo come un codice, ma anche nell'interpretazione storica del Boccaccio e della sua epoca. A lui pareva evidente che il Boccaccio si fosse rivolto a lettori cattolici, ed era un triviale strafalcione. Più tardi il De Sanctis elevò un monumento critico al *Decamerone;* ma egli ebbe tanto ingegno da scorgere nel *Decamerone* non il capriccio di un uomo contro le persuasioni morali e religiose del suo tempo e della sua nazione, ma proprio lo specchio più lucido e di quel tempo e di quella nazione.

Il De Sanctis attaccò, nella sua maniera critica, tutta la lettera semiseria. Il Berchet, dice egli, non trattò se non questi problemi:[1] «L'*Eleonora* è soggetto morale, o soggetto storico? Piacerà in Italia? Con qual metro tradurla?»; e questi problemi — dei quali veramente il primo non fu mai posto dal Berchet in quella forma— parrebbero oggi freddure. Si chiese invece — continua il De Sanctis — che cosa avesse d'importante e di nuovo questa *Eleonora* ed in che meritasse di venir contrapposta ai classici? Poteva dire: «Poco importa che l'*Eleonora* sia leg-

[1] *Lett. sec. XIX,* p. 495.

genda tedesca e dei secoli passati e rappresenti il fantastico di tempi creduli riprodotti da Bürger. Queste sono accidentalità nella poesia». Avrebbe potuto aggiungere: «C'è nell'*Eleonora* una di quelle idee poetiche che rendano immortale un poeta, quando ad essa sa trovare la forma adeguata?». E Berchet poteva ancora dire: «l'importanza di questa poesia non è nell'idea..., ma è la forma che metto innanzi a voi avvezzi alla forma lisciata e pulita. È la forma diretta ed immediata, senza descrizioni, senza movimenti rettorici, senza altro calore che quello che viene di dentro dalla cosa stessa».

Senonchè la «lettera semiseria» non è un saggio critico sul Bürger: chè anzi quelle due ballate servirono a Grisostomo unicamente d'occasione ad enunciare alcune idee pratiche di letteratura: consigli ai poeti giovani. L'opportunità di studiare le letterature straniere, la necessità di avvicinare la poesia al popolo e quella d'indirizzarla a fini morali formano la materia di quel vangelo del romanticismo: nè al Berchet sarebbe mai venuto in mente di contrapporre i romantici ai classici per la differenza di forma, quando il contenuto, solamente il contenuto, lo preoccupava.

Il Berchet non fu mai un critico (in ciò la negazione del De Sanctis coglie giusto), nè si interessò validamente di questioni propriamente critiche. Pure fu il primo annunziatore della critica romantica in Italia. In che dunque si oppose alla critica tradizionale?

Per lui i critici erano *scrutinaparole.*[1] L'importanza che davano allo stile eccedeva i limiti di ogni ragionevolezza:[2] «l'armonia non è di così essenziale importanza da dover dipendere totalmente da essa la fortuna di un componimento». Le regole sono un'im-

[1] *Opere,* p. 210. [2] Ibid., p. 231.

postura: [1]) «le regoli generali degli scrittori di poetiche non montano gran fatto, da che ogni caso vorrebbe regola a parte». La poesia è l'espressione della natura viva. [2])

La massima, che di regole ce ne vorrebbe una per ogni caso, divenne poi cara a Francesco de Sanctis. Ma l'attacco alla critica retorica non è suffragato razionalmente: già sentite in quelle parole: «non è di *così essenziale* importanza da dover dipendere *totalmente*....» l'incertezza del Berchet, che non sapeva chiedersi in che stesse l'errore dei critici antichi nel lor modo di riguardare la forma e credeva che stesse unicamente nella soverchia importanza che le ascrivevano, che fosse solamente un errore di quantità. Nè pensiamo che in molte altre cose le sorgenti del pensiero romantico, quale si manifesta nel Berchet, fossero lontane dalla comune palude.

Sentite come definisce la poesia: «La poesia è l'espressione della natura viva». Parrebbe d'intravedere in queste parole una più elevata concezione dell'arte che ai suoi contemporanei non fosse abituale, se non fosse troppo chiaro che la parola *espressione*, com'è qui usata, non differisca per molto da quella d'imitazione. Il Berchet è grande ammiratore dello Shakespeare, perchè questi «traduce sul teatro gli uomini tali quali sono, la vita umana tal quale è». [3]) Il poeta è tale per la facoltà che possiede [4]) «di crearci oggetti ideali, di arrestarci a contemplare fenomeni che non occuparono mai nè tempo nè spazio, di *vagare dietro il verisimile* sdimenticati del vero». Al poeta italiano consiglia: [5]) «se mai ti nascesse voglia di scrivere romanzi in Italia sul fare di questi (del Bürger) va cauto, o

[1]) *Opere*, p. 228. [2]) Ibid., p. 227. [3]) Ibid., p. 258.
[4]) Ibid., p. 133. [5]) Ibid., p. 255.

fa di non lasciarti traviare in soggetti non verisimili, quando essi siano tolti di peso dalla fantasia tua», che pare un ampliamento dell'oraziano: *aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.*

Nessun principio della critica classica crollava: l'arte era sempre imitazione del vero al fine di giovare dilettando. La fedeltà al vero e la bontà morale erano pur sempre le qualità che il Berchet come i critici a lui nemici ricercavano nell'opera d'arte di cui davano giudizio. Solamente decadeva in parte la cura della giusta misura: i galatei dell'arte venivano dileggiati.

Avveniva dunque che il romanticismo, abbandonata la critica classicista, tornava alla critica classica, alla critica, intendo, quale avrebbero potuto averla i greci nell'età del loro gran fiore. Il sentimento del *non troppo* proprio delle nazioni in decadenza, sparì tosto che la letteratura osava risalire alle cime. Gli scrittori giudicavano degli scrittori come già i cittadini ateniesi giudicarono dei loro poeti, guardandoli come uomini compiuti, non astraendo mai l'una dalle altre facoltà, non integrando la loro sentenza se non con l'unico principio d'estetica che essi ammettessero, la mimesi.

I romantici sentirono, sebben confusamente, questa loro affinità con gli antichi, se non nello spirito con cui creavano l'opera d'arte, nella maniera almeno con cui la consideravano, e le parole del Benci [1]) che le più delle innovazioni romantiche non erano se non antichità rinnovate sonavano ad essi come una lode piuttosto che come un biasimo. Il Montani affermava che «il gusto romantico più che il gusto classico moderno si accosta al gusto dei classici antichi»; [2]) Federico Schlegel giungeva tanto ol-

[1]) *Antologia,* vol. XV A, p. 131.
[2]) Ibid., vol XIV C, p. 51.

tre da interpretare la storia dell'arte greca con i principii suoi. Credeva infatti [1]) che i poemi omerici furono raccolti dai Pisistratidi per eccitare i greci alla difesa contro i Persiani che minacciavano. Ma, si chiede egli, i fatti narrati in quei canti rispondevano alla verità della storia? Ne discute brevemente per concludere che «non potevano per ciò que' poemi venir meno all'intendimento di Solone e di Pisistrato, od alla patriottica impressione a cui essi la destinavano, poichè quell'avvenimento era dall'universale tenuto per vero».

La verità e la moralità furono i cardini del giudizio presso gli antichi, come furono i cardini della critica presso i romantici. Vero è che gli Alessandrini li avevano tutt'altro che ripudiati, e difatti gli innovatori non furono diversi dai loro nemici nell'ammetterli o nel rifiutarli, sibbene nel modo di applicarli. Gli Alessandrini, uomini mediocri, fecero l'arte loro strumento di una morale mediocre, che in fondo era la prudenza e il *savoir faire* che rendesse meno difficile ed aspra la vita; i romantici, nudriti di idee morali più vaste, ad esse informarono l'opera loro, ma, per il lato della moralità, non avevano in che contrastare agli Alessandrini del tempo loro, i quali veramente non pensavano di allietare gli ozii di qualche cenacolo di dotti, anzi asservivano la loro poesia alla passione politica che li agitava quasi più furiosamente degli avversari. Si sa che fu un classicista, — classicista sebbene byroniano — il Guerrazzi, colui che scriveva libri non potendo combattere battaglie. Il dissidio fra classici e romantici, per la morale nell'arte, fu intorno alla qualità di morale cui gli uni e gli altri servivano, non al fervore con cui e gli uni e gli altri reputavano doversi servire.

[1]) Trad. Ambrosoli, vol. I, p. 27 sgg.

Se dunque le lotte che su questo punto s'impegnarono fra classici e romantici, ai quali il Foscolo, il Leopardi, il Giudici fecero colpa d'impigrire gli animi, sono di grandissimo peso per la storia della nostra politica e per quella anche della nostra poesia, meno assai contarono nella critica, la quale ne risentì caso per caso, ma non ne ebbe mutazione alcuna nei suoi costumi inveterati. Ma, per ciò che riguarda l'imitazione della verità, la riforma romantica ebbe maggiori conseguenze. Poichè la poesia imita il vero — e in questo classici, classicisti e romantici erano d'accordo, — perchè seguitiamo a verseggiare sugli dèi dell'Olimpo, che tutti, da Dante in poi, sappiamo falsi e bugiardi?
Rispondere non era facile ai classicisti, che le favole erano usi a considerare come le parole, consacrate nei vocabolari e vive in quanto erano state vive per gli antenati. Perciò il problema delle relazioni tra il mito e la verità era così lontano dalle loro menti come quello dei rapporti tra la parola e l'uso. Ora, direttamente interrogati, non potevano disconoscere che la mitologia era lontana dal vero, ed essi, quelli che per lunghi secoli avevano religiosamente custodito la teoria dell'imitazione del vero, dovettero ora in parte abbandonarla per la difesa del loro sentimento d'arte. Il Leopardi sostenne, come abbiamo veduto, la necessità della mitologia per il bisogno che l'anima nostra ha dell'illusione; e in fondo non diversamente il pontefice del classicismo, Vincenzo Monti, che, a parecchi anni d'intervallo, rispondeva in fioriti endecasillabi alla disadorna, in tutto ciò che era serio, e goffa, in tutto ciò che voleva parer semiserio, lettera di Grisostomo:

Senza portento, senza meraviglia
Nulla è l'arte dei carmi, e mal s'accorda
La meraviglia ed il portento al nudo
Arido Vero che de' vati è tomba.

Il vero, che solo era bello e solo era amabile per il Boileau, diveniva la tomba dei vati: purchè gli dèi non se ne andassero, si sacrificavano i codici e le dottrine. [1])

Le difese del Monti e del Leopardi non erano suggerite che dal sentimento e avevano assai deboli sostegni razionali, quantunque nel sermone apparisse il tentativo di una distinzione fra la fantasia e la ragione, la conoscenza intuitiva e l'intellettuale. «Le stelle», si lamenta il poeta, non sono più rapite in giro armonioso, nè danzano mosse da intelligenze divine, ma obbediscono alla legge di Newton:

> Potente legge di Sofia, ma nulla
> Ne' liberi d'Apollo immensi regni,
> Ove il diletto è prima legge e mille
> Mondi il pensiero a suo voler si crea.

È solo un tentativo ed assai debole, chè altrimenti l'autore avrebbe scelto tutt'altra forma che un sermone per nozze ad esprimerlo. La prima risposta meditata agli iconoclasti trovasi nel quarto Discorso sulla Chioma di Berenice. Il Foscolo si mostra inspirato dalle idee vichiane sulla poesia, sostiene che l'arte essendo diretta alle moltitudini sfornite di una profonda educazione dell'intelletto deve servire alla fantasia e non alla ragione, che poesia non v'è senza religione, anzi con questa è intimamente connessa, che in fine tra le religioni la greca è massimamente propizia alla poesia come quella che ha che fare con tutte le passioni e le azioni, con tutti gli enti e gli aspetti del mondo abitato dall'uomo. [2]) Ciascuno dei poeti teologi e storici più venerabili,

[1]) Per le polemiche intorno al sermone del Monti vedi MAZZONI, *L'Ottocento*, p. 363 sgg.; per la guerra scoppiata dopo la pubblicazione della lettera del Berchet: LEVINO-ROBECCHI, *Saggio d'una bibliografia della questione classico-romantica*, nel volume delle *Poesie* di CARLO PORTA, Milano, 1887.

[2]) *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1850, vol. I, p. 267 sgg.

Mosè, Dante, Milton, è pur poeta ebreo, inglese, italiano, ma Omero solo è poeta dei secoli e delle genti ed è pur forza ascrivere questo effetto alla universalità di quella religione omerica.

Ma, sebbene la risposta del Foscolo sia gravissima, contrastarla non è arduo. Asserire che fra le religioni la greca è massimamente poetica non basta, e la dimostrazione non fu quasi tentata dal Foscolo. Ma, quando pure egli l'avesse provato, è certo che la religione greca non è più per noi una fede, ma una memoria: e il Foscolo aveva prima negato che fosse possibile poesia senza religione, che è a dire senza fede. Altrimenti bastava dire che la poesia richiede più fantasia che ragione, nè era necessario alla fantasia aggiungere la religione. E che veramente nel senso di fede, e non in quello di materia archeologica, abbia il nostro autore usato la parola *religione*, prova, fra molte altre cose, una sua osservazione sul *Bardo*,[1]) nella quale dopo aver definito il *mirabile* «elemento principale della poesia» aggiunge che, «ove non sia aiutato dalle idee soprannaturali e dalle religioni dei popoli, perde gran parte di effetto».

Perde gran parte di effetto: eccoci alle compassioni decrescenti del Berchet. Fuori del sentimento, — e in nome solo del sentimento chiedevano pietà per gli dèi perseguitati il Leopardi ed il Monti —, non era possibile una difesa del mito a chi non avesse l'audacia di abbandonare finalmente la teoria mimetica dell'arte e di contemplarla idealisticamente.

Questo non fu possibile ai classicisti dei primi dell'ottocento. Le teorie dell'arte, imitazione e moralità, essi avevano comuni coi romantici, i quali non alterarono la critica tradizionale, se non per una più rigida applicazione della prima. Il nuovo in-

[1]) Ibid., p. 423.

dirizzo, che diedero alla ricerca della moralità nell'opera d'arte, appartiene solo indirettamente alla storia della critica, e in ogni modo è solo approssimativamente in contrasto con le abitudini dei millennii alessandrini. In questi non mancarono scrittori di morale, diremo, romantica, la quale, se poi ben riflettiamo, ebbe il suo primo sacerdote in Giuseppe Parini, che fu arcade in principio, ma romantico non mai. In fatto di morale, la guerra non fu tra critica nuova e critica antica, ma fra due critiche egualmente nuove, che al concetto oraziano della vita, sostituirono, una la virtù romana, l'altra le virtù cristiane.

Capitolo VI.

Germanesimo e latinità nel romanticismo: G. D. Romagnosi.

Il Messia fu ben presto circondato di apostoli. E l'evangelizzazione del mondo letterario fu intrapresa dal *Conciliatore*, sorto due anni dopo la lettera di Grisostomo e con l'opera di Giovanni Berchet, che ne fu gran parte. Delle nostre opinioni sulle diversità, unicamente pratiche, tra la critica classica e la romantica, in questa sua prima apparizione, potremmo nel *Conciliatore* trovare gran copia di prove. Fin dal programma si asserisce che «le finzioni della fantasia, se non posano sulla reale natura delle cose e degli uomini, sono anzi un abuso che uno sfogo della mente». E, come nella lettera del Berchet, anche in questo programma la critica tradizionale è assalita con parole non meditate, e che certamente non rivelano una concezione rigorosa delle diversità fra le nuove e le antiche dottrine: «le gare arcadiche, le dispute meramente grammaticali, in fine la letteratura delle nude parole, annoia ora, la dio mercè, gran numero di persone».

Silvio Pellico, non solamente ingegno poetico assai più debole del Berchet, ma critico anche non maggiore, fu di quelli che maggior opera diedero al nuovo

periodico. Un articolo suo, pubblicato a due riprese nei primi numeri del *Conciliatore*,[1]) trattava polemicamente delle tragedie di Vittorio Alfieri, ma con tal copia di sentenze che prende l'aspetto di un proclama della critica nuova. Secondo il Pellico, era fallace confrontare le tragedie di Vittorio Alfieri con un tipo, per la stessa opinione del Berchet che ogni caso richiederebbe regola a parte. «Non è la somiglianza di una produzione nuova con un tipo (il quale non esiste) che i critici debbono cercare, ma essi debbono osservare se quella produzione sia efficace, o no, se alletti vivamente i lettori, se ottenga lo scopo che l'autore si è prefisso, di far piangere o ridere o sentire affetti magnanimi.» Qui, salvo l'accenno agli affetti magnanimi, non è nulla che mostri nel Pellico una preoccupazione morale, e le sue affermazioni son tali che il De Sanctis avrebbe interamente potuto accettarle. L'opera d'arte non deve rispondere a un tipo, dappoichè essa è figlia di un uomo che non rinasce e di un'epoca che non si ripete; è bella o brutta, secondo che riesce o no ad esprimere e a comunicare. Senonchè, tal bellezza è per il Pellico relativa, e relativa alle nazioni, nel che vediamo il critico romantico della maniera del Berchet. Egli propone che si valutino le produzioni dell'ingegno umano non dal maggiore o minore accostarsi a una ideale perfezione di forma, «ma unicamente dalla molta o poca o nessuna impressione che fanno sulla nazione a cui furono destinate». Anzi la bellezza della forma è impossibile giudicare, nell'opinione del Pellico; poichè *la* bella forma non esiste, e tante sono le belle forme quanti furono e sono i popoli della terra. Per conoscere qual sia

[1]) Nei numeri 1 e 8, sulla *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri, ossia la dissertazione critica dell'avvocato Giovanni Carmignani confutata dall'avvocato Gaetano Marré.*

da accettare come bellezza ideale, bisognerebbe tutti adunarli nella valle di Giosafat. In altri termini, il Pellico si nascondeva dietro la trincea dello scetticismo, e rifiutava di giudicar della bellezza di un'opera d'arte, poichè, nell'ideale del bello, *quot capita tot sententiæ*. Ma dell'efficacia morale e civile di un'opera non è a dubitare: intorno ad essa c'istruisce la storia. La critica, così intesa, non era più critica d'arte.

L'articolo traeva pretesto da una polemica alfieriana. Secondo il nostro scrittore, «la discussione da tenersi intorno ad Alfieri non è: quali sieno le novità utili o pericolose che Vittorio Alfieri ha introdotto nella tragedia, nè se egli assomigli a' greci più o meno dei tragici francesi. Bensì potrebbe ricercarsi: se il sistema tragico francese, perfezionato da Alfieri, sia il più o il meno convenevole per trattare drammaticamente quelle azioni eroiche che importa alle nazioni attuali di celebrare. Siffatta discussione condurrebbe a quest'altra: Quali sono le azioni eroiche che più importa all'Italia di celebrare? Le patrie o le straniere? Le mitologiche o le storiche? Le antichissime o le meno remote dal nostro secolo?». In queste parole è più evidente che altrove la prevalenza che nella critica nuova ebbero i consigli sui giudizi, la norma sulla speculazione, la finalità pratica sulla disinteressata contemplazione del bello.

L'armonia dell'opera con i tempi che la generavano era, insomma, la preoccupazione continua degli uomini del *Conciliatore*. Gian Domenico Romagnosi vi pubblica[1]) un articolo che tratta della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni, cominciando con un dialoghetto fra lo scrittore e il lettore: «Sei tu romantico? — Signor no. — Sei tu classico? — Signor no. — Che cosa dunque sei?

[1]) *Conciliatore*, n. 3, p. 11.

— Sono *ilichiastico*, se vuoi che te lo dica in greco, cioè adattato alle età». Che era in sostanza romanticismo buono. Ma il Romagnosi non s'opponeva in fondo al romanticismo nelle sue vedute teoriche — poichè l'iliachisticismo, la ricerca delle relazioni tra l'opera d'arte e le sue circostanze generatrici, non era certamente solita alla critica tradizionale, — sibbene nelle applicazioni di quelle. I romantici negavano in buona fede di voler la poesia nostra imitatrice di quelle d'oltralpe, ma, nei fatti, non erano alieni dalla maniera, dalle immagini, dalle passioni dei poeti di Germania, e giungevano a tal cecità nell'ammirazione per quella letteratura, che sceglievano a rappresentarla il Bürger, non certo grandissimo. Se non con le teorie, con l'esempio almeno, proponevano la successione di modelli teutonici ai modelli classici, e questo spiaceva al Romagnosi, il quale usò la parola romantico nel senso di settentrionale, tenebroso, barbarico, nel senso estetico che le ascrivevano i classicisti, e non in quello storico, nel quale fu generalmente adoperato dai romantici. Così possiamo intendere il terzo genere proposto dal Romagnosi, che era in fondo quello di cui parlava il Capponi per l'*Antologia:* l'Italia non poteva servire alle mire dei popoli settentrionali, nè d'altro canto seppellirsi nella sterile adorazione di una letteratura morta. Doveva temperare l'antico a necessità presenti, ma non abbandonarlo del tutto, essa che dei popoli classici era la prima erede.

A questo i redattori del *Conciliatore*, più tedescanti dei tedeschi, rispondevano: «l'autore di quest'articolo non ci negherà che dopo la mescolanza dei popoli del nord coi tralignati figli dei Romani si è cominciata una nuova generazione d'Italiani, dalla quale noi deriviamo in linea retta, e che non può considerarsi, esattamente parlando, come una nazione d'o-

rigine latina». Nè credo che rimanessero convinti della lezione che, da pari suo, impartiva il Romagnosi ai suoi contradittori sulle «fonti della coltura italiana».[1])

Il Romagnosi non fu che una mite espressione di questo contrasto, portato invece alle ultime conseguenze dai classicisti puri. La lotta in alcuni momenti parve simile a quella che da secoli divideva gli animi degli italiani, nelle opinioni civili: quale fosse la preferibile tra le servitù straniere. I classici si dibattevano per conservare la poesia italiana nella signoria della greca e romana antica, e intanto accusavano i loro avversarii di consegnare anche l'anima loro ai tedeschi, dopo che i Congressi avevano consegnato le chiavi delle città. E veramente, fra le due servitù, l'antica sembrava più dignitosa.

I critici stranieri erano in realtà troppo aspri per la letteratura nostra degli ultimi secoli, e non riguardosi di fame assai care agli italiani per molte ragioni, come quella di Vittorio Alfieri. Pareva, già dicemmo, che i critici della Santa Alleanza vedessero nell'Italia la costante e volonterosa soccorritrice di Napoleone, e che la loro durezza verso i nostri venisse da livore politico più che da serena convinzione. Onde agli alessandrini moderni, per i quali come già per gli antichi le glorie riconosciute troneggiavano da un incrollabile Olimpo — Olimpo di non difficile adito, in verità, — ogni tara degli innovatori alle ammirazioni doverose doleva come una lesione dell'onor patrio. In una *Lettera di Grisostomo al canonico Ruffino*,[2]) scelto quale esemplare degli ortodossi intransigenti, il Berchet inveiva con

[1]) *Delle fonti della coltura italiana,* lettera di G. D. R. ai compilatori del *Conciliatore;* nel *Conciliatore*, p. 47.

[2]) Questo e un altro articolo del Berchet, non compresi nelle *Opere* citate, ristampò per *Nozze Guidotti-Della Torre* (Firenze, Barbèra, 1902), G. Mazzoni.

aspra arguzia contro i difensori del Tiraboschi, e, mostrando per ironia di preferirlo anch'egli ai barbari, confrontava la sua puerile spiegazione della povertà drammatica dei romani con le parole, almeno ambiziose di filosofia, della baronessa di Staël.

I romantici — e s'è veduto a questa loro opinione annuire anche il Leopardi — stimavano doversi in Italia la nuova letteratura iniziare da un senso di vergogna delle cose nostre. Ma dormire sugli allori era troppo dolce costume perchè gl'italiani si rassegnassero ad abbandonarlo di subito. Anche nel 1833, ultimo anno dell'*Antologia*, Giuseppe Ignazio Montanari [1]) stimava opportuno distinguere fra la bontà morale e la bellezza artistica del nostro teatro per poterne dir male com'egli desiderava: «Il teatro italiano è in tale decadenza, specialmente rispetto ai bisogni della morale, che nulla più. E qui conviene che io dichiari prima che io non intendo parlare delle produzioni drammatiche in quanto all'eccellenza dell'arte, poichè sotto questo punto di vista io vedo bene che il teatro italiano non cede ad alcun altro in Europa», o meglio perchè, non essendo tale distinzione nell'animo degli antichi, e ancor meno dei nuovi critici, non era prudente assalire la fama d'Italia in ciò che concerneva l'eccellenza dell'arte.

Tal prudenza non ebbero i romantici di Milano, e furono accusati di umiltà verso gli stranieri. Congiunta la non perfetta devozione agl'innumerevoli santi della patria letteratura con la morale cristiana che persuadeva a soffrire in silenzio ed in pace, l'accusa prendeva specie di verisimiglianza. Dell'ignavia morale dicemmo alcunchè. Si può interamente disconoscere che la rinata fiducia nella Provvidenza e nella bontà dei decreti divini fosse cara ai principi ed alla Chiesa come fulcro della lor po-

[1]) *Antologia*, vol. XLVIII C., p. 99.

tenza rinnovata? Non crediamo: ma, come la cultura favorita e nutrita dalla Chiesa si volse fatta adulta a morderla nelle viscere, come gli studii amati dai re perchè lustro delle corti magnifiche si afforzarono per elevare al soglio la ragione e proscrivere il diritto divino, così avviene di tutti i sentimenti che gli uomini possono forse promuovere, ma non sanno indirizzare oltre i primi lor passi. È il proprio dell'uomo che la sua opera avanzi talvolta di forza l'operante. La Santa Alleanza — chi non conosce la famosa baronessa de Krüdener? — si raccolse sotto le grandi ali della Provvidenza, e rinnegò il filosofismo, che da molti principi era nel secolo avanti prediletto, quando i gesuiti sembravano più pericolosi della folla. E i popoli seguirono gli Alleati nel riacceso fervore evangelico. Ma appunto era nei popoli fervore evangelico e nei principi furor clericale. I romantici, e quelli d'Italia soprattutto, e fra questi il Manzoni sovra ogni altro, non troppo curarono lo spirito dottrinario e dogmatico della Chiesa, ma il precetto morale e sentimentale del Cristo. La lettera del cristianesimo a cui s'avvinghiarono i monarchi, poichè l'illuminato dispotismo non bastava ai popoli ingrati, poteva assicurarli col principio d'autorità e col diritto divino; lo spirito del cristianesimo, che i romantici dal Vaticano riportavano a Betlemme, era ai dominatori più pericoloso d'ogni filosofismo, poichè lo riconsacrava con l'acqua benedetta. La Rivoluzione rientrava nell'Europa pacificata con la stola sulla camicia sbottonata e la mitria sul cappello frigio. Si camuffava per prudenza? Forse riprendeva la sua figura vera, e gli uomini comprendevano il lor torto di avere strappato i principii della fraternità e dell'uguaglianza dalla religione che prima li aveva infusi nell'anima della folla.

Ed ecco come il romanticismo potè non stolta-

mente sembrar concorde alla Reazione e preparare intanto quelle ribellioni che eran destinate a conseguenze più durature del gran tumulto di Parigi. Furono i romantici, incolpati d'indifferenza, quelli che col soccorso degli ordini costituiti, e con le incertezze della Chiesa, errante fra principi e popolo, condussero all'unificazione d'Italia altrimenti impossibile. Il partito classico della ribellione, quello di Giuseppe Mazzini, andò sconfitto pur dando non poca celerità al movimento dei fatti. Della rivoluzione italiana il romanticismo — che molti dei suoi letterati e storici diede alla politica subalpina — fu l'occhio come il classicismo fu la mano; l'uno la saggezza, l'altro l'ardore. Chi senza Alfieri e Guerrazzi e Niccolini ci avrebbe condotti fino a Roma? Ma il *porro unum* della nostra indipendenza, il convegno di Plombières, non fu opera delle congiure e dei colpi di mano.

La direzione del movimento politico rimase in mano ai romantici: ma i classici ne furon lo sprone, e senza delle loro punte il goethiano «ohne Hast aber ohne Rast», che parve la divisa degli storici e degli statisti moderati, sarebbe degenerato in quella viltà che gli alfieriani temevano ed accusavano. Accusavano a torto, temevano con ragione. Avvenne il simile nei sentimenti delle due scuole verso la letteratura patria e le straniere? Gli uomini della tradizione deploravano come contraria allo spirito di nazione la ribellione al dommatismo nella fama degli antichi scrittori: ingiustamente, perchè i ribelli non pensavano ad asservire la poesia patria, ma anzi ad affrancarla e ad elevarla. Li biasimavano poi, perchè, espellendo dal nostro Olimpo le divinità degli antenati, lo davano in signoria alle streghe ed ai folletti del nebbioso settentrione. Ed anche allora ingiustamente, poichè all'autore di una partigiana e strampalata *Romanticomachia* Grisostomo ri-

spondeva,[1]) che «i romantici stiman molte parti delle poesie attribuite ad Ossian, ma non ne hanno mai consigliata l'imitazione»; che non pensano affatto ad un ritorno al medio evo e che vogliono proscritti gli dèi dell'Edda non meno che quelli di Esiodo.

I critici nuovi erano nelle loro intenzioni così liberi dalla Santa Alleanza come dallo spirito di germanesimo. Ma le opere degli uomini vincono le loro intenzioni. E, come senza il pungolo classico la morale romantica non sarebbe parsa invisa ai dominatori; così, sciolto il freno della tradizione, l'invasione nordica avrebbe domato la spontaneità degli spiriti nostri in letteratura. Scriveva l'*Antologia* nei suoi principii: «Molti sono al presente cui la poesia non piace se non è romantica. Il qual epiteto, benchè nol definiscano tutti ad un modo, pare a me che significhi *pensieri esagerati* ed espressi con *esagerate locuzioni*. Infatti se i nostri poeti traggono i loro pensieri dalla natura e se gli esprimono come si conviene all'indole dell'idioma, le loro poesie chiamansi *italiane*. E non si darebbe ad esse un altro generico epiteto, se non si disviassero dalle nostre scuole per attendere a forestiere discipline».[2])

Attendere a forestiere discipline: e i romantici respingevano sdegnosamente l'ingiuria, essi che dell'indipendenza nazionale di ogni letteratura erano strenui propugnatori. Ma donde era venuto il proclama di quell'indipendenza se non dalla Germania? E la ragione storica della distinzione fra poesia romantica e poesia classica non fu dagli Schlegel, i San Pietro e Paolo della ribellione, cercata nella mistura di elementi germanici con gli elementi latini nel medio evo?[3]) Così essi interpretavano la

[1]) *Conciliatore*, p. 65.
[2]) *Antologia*, vol. II, p. 308.
[3]) *Conciliatore*, p. 89.

parola romantico, che ad Ermes Visconti parve una cortesia verso le nazioni latine. E la prevalenza delle nazioni teutoniche nella scelta degli autori ammirati e proposti all'Europa risorta si può equamente negare? Delle nazioni latine, compresa la Spagna, si lodavano alcuni poeti; ma le letterature care ai nostri furono l'inglese e la tedesca. E i gusti, le aspirazioni, i caratteri di quella poesia — qualunque fossero le intenzioni della critica romantica — passarono per alcun tempo nei paesi, ov'essa critica trionfò. Si ripudiarono teoricamente i modelli; ma critici e poeti si sbracciarono dietro un ideale d'arte, che si ponevano, pur non volenti, ad esemplare. Abbiamo per il paese nostro un esempio chiarissimo della nuova servilità: nell'opinione che tutta la nostra letteratura, da pochissime eccezioni in fuori, difetti di umorismo e, quel ch'è peggio, di sentimento della natura — peggio, dico, perchè come dare nome di poeta a chi non sente la natura? Gran parte della critica di Enrico Nencioni — è stato bene osservato — si aggira intorno a questo pregiudizio, che deriva dal non intendere come umorismo e come sentimento della natura se non quel certo atteggiamento di spirito, che il Nencioni trovava nei poeti inglesi a lui prediletti. Egli, insomma, avrebbe voluto una poesia italiana somigliante all'inglese, come un frutto somiglia all'altro frutto sul medesimo ramo, priva, insomma, delle sue particolari fattezze. E che altro volevano i classicisti, sostituita all'inglese la poesia greca e la romana, che almeno poteva considerarsi come nostra? L'esempio del De Sanctis, il quale aspettava che alcuno si facesse a riprodurre tra noi il sentimento della natura com'è nei poeti tedeschi,[1]) mostra chiaramente che questo errore — errore di sentimento e non di ragione, poichè su que-

[1]) *La letter. ital. nel sec. XIX*, p. 476.

sto punto, abbiamo già detto, la critica romantica fu impeccabile — non fu solo di menti mediocri, e, chiunque abbia una certa conoscenza della nostra critica contemporanea, sa che non accenna a sparire.[1]) Anche oggi per taluni le letterature settentrionali sono da studiarsi, non per allargare i confini della critica, secondo la parola del Berchet, ma per rinnovare con la loro imitazione la poesia nostra.

Forse perchè i critici del *Conciliatore* decretavano il bando anche agli dèi dell'Edda, tutti i poeti si astennero dal fantasticar di cabale, di stregoni e di diavolerie? Quando il Romagnosi parlava di mire germaniche, a proposito delle novità letterarie, non diceva a caso. Il romanticismo è l'ultima vittoria del germanesimo.

«La frase Poesia Romantica», scriveva Ermes Visconti,[2]) «fu inventata in Germania per distinguere i caratteri propri dell'arte dei poeti moderni dalle qualità esclusivamente spettanti ai classici antichi, affine di rivendicare le lodi dovute alle produzioni originali dei primi contro ai pedanti ammiratori dei copisti dell'antichità». Certamente. Ma la guerra non era solamente contro ai copisti dell'antichità, ma contro all'antichità, che per via dei suoi copisti manteneva il suo dominio nel mondo moderno. Le nazioni teutoniche rivendicavano il loro diritto di esistere liberamente e si contrapponevano anzi al mondo antico, asserendosi superiori.

Il dominio intellettuale è quello che più tardi si acquista e più tardi si perde. Roma perdè l'impero intellettuale del mondo solo nell'ottocento. La lotta

[1]) Vedi p. es. le opinioni sul sentimento della natura ripetute, in un suo volume su *Antonio Fogazzaro*, da Pompeo Molmenti che tra i poeti italiani lo concede solamente a Dante e al Leopardi (prima del Fogazzaro, s'intende).

[2]) *Conciliatore*, p. 89.

dei Germani contro la grande unità si compiva dopo due millennii. L'unità politica soggiacque agli invasori barbarici, l'unità morale fu distrutta dai riformatori protestanti, all'unità intellettuale si ribellarono i filosofi della Germania moderna. Pare strano, a chi non mediti, che negli ultimi eruditi occhialuti dell'accademia italiana siano da riconoscere gli ultimi alfieri della grande aquila. Pur non è più strana tal simiglianza che quella fra i preti e i centurioni patente a tutti coloro che nella Chiesa romana vedono l'istituzione erede dell'ordine e dell'universalità che erano nell'Impero. Per i classicisti, Roma, erede di Alessandria e divulgatrice dell'ellenismo dell'Occidente, serbava la signoria sulle menti dopo averla perduta sui corpi nella vita terrena e sulle anime nell'oltre tomba. I Germani, per la terza volta ribelli, gliela strapparono.

Era l'ultimo affrancamento. Dopo Arminio e Lutero, vinceva Hegel. Ma, se molto intrigo di cause turba l'ordine ideale nella storia delle guerre e delle conquiste, se perciò fu possibile ai Germani non solamente rafforzare la loro virtù nativa liberi dalla dominazione latina, ma imporre anche ai popoli latini il lor giogo, più pure si mantengono le idee nello svolgimento degli spiriti. Laonde il cattolicismo non fu balzato di trono nei paesi di qua dal Reno e dalle Alpi, e i Germani seppero nella riforma conquistare la loro autonomia ma non l'altrui imperio. E così avvenne nel romanticismo.

L'invasione letteraria del nord fu vigorosamente combattuta. Quando parve trionfare, accettava leggi dai vinti e ne prendeva lo spirito. Il romanticismo italiano ebbe figura ben diversa dall'esotico; e del Manzoni, suo principe riconosciuto, disse Arturo Graf che, mentre fra tutti gli altri romantici d'Europa si riconosce una cert'aria di famiglia, egli rimane singolarissimo. Ed ebbe fra noi il romanticismo non

grande durata; fu come un brevissimo medio evo della nostra coltura — non adopero *medio evo* in quel senso ingiurioso che è solito — dal quale il classicismo risorse come in un nuovo rinascimento, più forte perchè abbeverato alle sue sorgenti. La massima gratitudine che noi dobbiamo al romanticismo viene dall'aiuto che ne traemmo a maggiormente intendere ed amare la vita e la poesia classica. Non per contrasto: ma perchè chi distrugge il dogma rafforza la fede. Il filosofismo aveva dimostrato l'*irragionevolezza* del cristianesimo? ed ecco che il romanticismo ne rilevava le bellezze, che nessuno, quando il dogma era incrollabile, pensava a ricercar con tanta assiduità. E chi aveva meditato e scritto cose profonde sulla letteratura greca, mentre nessuno assaliva il classicismo? Rovinato il dogma, primi i critici romantici dovettero sforzarsi a pensare di lor capo intorno alle letterature antiche, e, già al tempo degli Schlegel, dissero cose notevoli certamente, e per quell'epoca meravigliose.

Dal loro esempio e dalla necessità di sostituir qualcosa alla tradizione millenne, cui più nessuno serviva, furono i cultori del classicismo indotti a meditare col loro cervello ed a sentire colla loro anima la poesia dei grandi classici. Per esempio, i letterati italiani cominciarono a persuadersi che per ammirare la poesia greca era utile forse conoscerla, ed osarono finalmente imparare il greco. Abbandonarono i vocabolarii ed i repertorii per cercare nei monumenti originali le anime. Morto il classicismo, sorgeva la poesia classica dei moderni.

E la terza impresa del germanesimo falliva, almeno in Italia. Ma, senza il romanticismo, nè Carducci avrebbe scritto le *Odi barbare*, nè Nietzsche *Le origini della tragedia*.

Capitolo VII.

Il romanticismo dottrinario: E. Visconti.

Col romanticismo, germanesimo e cristianesimo tentavano d'invadere la letteratura, come nel medio evo avevano invaso la vita. Ce n'era abbastanza perchè gl'innovatori, consciamente o inconsciamente sentendo di compiere l'opera del medio evo nella lotta dell'elemento cristiano-germanico contro il romano, cantassero nei loro versi e scolpassero nelle loro istorie — celebre esempio è quella di Cesare Balbo — quell'epoca generalmente calunniata e fraintesa fino allora. Ed era abbastanza perchè gli avversarii stimassero retrivi in politica i rivoluzionarii della critica.

La critica romantica, come già dicemmo, ne era innocente. Essa credè sempre che lo studio delle letterature straniere servisse solamente ad allargare i confini della critica e che il rinnovato cristianesimo non fosse ad altro diretto che al miglioramento dei popoli. Ignari com'erano dei motivi etnici e politici del romanticismo, li trascurarono, e così lo volsero a quei fini cui credevano che servisse e per i quali lo avevano accettato. Il romanticismo divenne fra noi liberale e nazionale,[1]) e questo dobbiamo in gran

[1]) Non intendo che solamente in Italia il romanticismo sia divenuto liberale e nazionale. Non ignoro la missione ch'esso compì nella Francia del '30 e nella Germania del '48. Ma l'Italia fu forse il solo paese, nel quale esso non fu mai indirizzato, nemmeno par-

parte alla poca chiarezza con cui i critici lo contemplarono.

Poich'ebbero adattata l'innovazione ai voti dell'anima loro ed allo stato d'Italia, ebbero coscienza delle ragioni morali, nelle quali la loro critica si opponeva a quella degli antichi. Seppero, sebbene non con tutta lucidità, che mentre i classicisti indirizzavano il giudizio dell'opera d'arte all'insegnamento del bello scrivere, essi lo volgevano a quello dell'onesto vivere, e che mentre quelli, nell'esigua misura in cui si occupavano dei costumi, avean prima seguìto un sennato epicureismo ed ora si davano ad uno stoicismo repubblicano,[1] essi rinnovavano gl'insegnamenti evangelici, lontani sì dalla scorante insensibilità di Epicuro come dalla aridità spinosa di Zenone.

Il contrasto fra la critica nuova e l'antica fu d'indole morale. Delle ragioni estetiche, nelle quali il romanticismo si allontanava dal classicismo, la critica non ebbe coscienza. Quando noi avessimo compiutamente disegnato la figura ideale della poesia e dell'anima romantica, pochi tratti ne ritroveremmo nella critica che nominiamo con l'epiteto medesimo. Essa fu normativa, non speculativa nè artistica; vide nella poesia, di cui fu banditrice, la significazione pratica: alla sua parola estetica fu interamente sorda. Onde nella storia del gusto ha un'importanza appena esagerabile la poesia dei romantici, nessuna la loro critica, diremo così, ufficiale.

zialmente, a fine contrario. Chè anzi, fra noi, i pochi retrivi si trincerarono più spesso nel campo classico, e nella *Biblioteca italiana*, che fra gli innovatori. Vedi Mazzoni, *L'Ottocento*, p. 209 sg., e p. 240, ove si parla del *Nuovo senso delle voci classico e romantico*, cioè del loro significato politico. *Nuovo* però mi sembra eccessivo.

[1] Si può veramente affermare che la morale dei classicisti da Alessandria a Milano oscillò sempre fra Epicuro ed Epitteto.

Della cui nullità estetica esempii vi sono a centinaia. Uno ne ricorderemo, perchè l'opuscolo che ce l'offre fu di quelli nei quali i neofiti apprendevano il verbo, e nella dottrina del romanticismo italiano segnò il secondo passo, dopo la lettera di Grisostomo. Parlo delle *Idee elementari sulla poesia romantica*, che Ermes Visconti pubblicò in sei numeri del *Conciliatore.* [1])

Poichè, secondo le opinioni dell'apologeta, l'espressione *poesia romantica* era stata ideata al fine di rivendicare le lodi dovute alle produzioni originali dei moderni, officio del filosofo romantico era determinare in che tale originalità consistesse, perchè la distinzione fra le due scuole divenisse razionale. Il Visconti partiva dall'assioma romantico che le lettere vengono indirizzate dalle opinioni e dagli eventi sociali; pensò dunque che ricercare l'originalità di una poesia significasse ricercare in che modo quelle opinioni e quegli eventi vi si manifestassero, ritrovare la storia civile nella letteraria, secondo la parola di Niccolò Tommaseo. Ora, afferma il critico del *Conciliatore*, «l'influenza delle opinioni ed eventi sociali sulle lettere non può consistere in altro che nel fornire soggetti da trattarsi, passioni e costumi da esprimersi, un dato ideale da imitarsi, una data specie di religione, superstizione o prodigi; e finalmente nel determinare gl'ingegni a dare piuttosto una forma esteriore che un'altra ai componimenti». Soggetti, passioni, costumi, ideale, religione e tutte le restanti cose sono compartizioni arbitrarie, — alle quali molte si possono aggiungere o molte sottrarre senza che il rigore logico ne perda o se ne avvantaggi, — di un medesimo concetto, quello di contenuto. Noi possiamo — così dice il Visconti — considerare le manifestazioni di un'epoca nelle sue

[1]) *Conciliatore*, numeri dal 23 al 28.

opere d'arte in due aspetti: nel contenuto e nella forma. Non molto dissimile fu il presupposto, dal quale si partì la critica del De Sanctis. Ma il Visconti parla di forma esteriore, e questo deve già insospettire sul valore che egli dà al concetto di forma. Infatti, così dichiara il suo pensiero in una nota: «Non ho fatto menzione dei rapporti dello stato sociale coll'arte dello stile, cioè colla maniera di esporre le idee, specialmente in ciò che dipende dall'indole o perfezione della lingua, perchè non credo che sianvi stili essenzialmente romantici o essenzialmente classici».

Ecco dunque le novità della critica romantica! Non distinguevano tra lingua e stile meglio che non distinguessero i classicisti, i quali stimavano — ricordo le parole che il Leopardi mette in bocca al suo Parini [1]) — che «la lingua è tanta parte dello stile, anzi ha tal congiunzione seco, che difficilmente si può considerare l'una di queste due cose disgiunta dall'altra». Dicevano la parola stile in senso grossolano e grammaticale; stimavano cose diverse in poesia le idee e il modo di esprimerle. Con quei quattro miserabilissimi righi il Visconti ammazzava la poesia romantica, poichè, se non le riconosceva una forma sua propria, le negava ogni esistenza artistica. Ammesso che lo stile e la lingua non variano secondo il variare degli uomini e dei costumi, era stolto combattere la critica classica, la quale appunto considerava la forma come fissata da leggi certe e derivata dallo studio e dalla dottrina degli autori anzi che dalla singolarità dell'animo loro.

Così intesa, la critica nuova non poteva mai essere estetica, giudicatrice del valore espressivo delle opere d'arte, ma solamente storica: poteva cioè chiedere ad esse testimonianze sui tempi e sui popoli nei

[1]) *Il Parini ovvero Della gloria*, cap. II.

quali sorsero, e quella ch'era veridicità chiamare bellezza. Ma non tutti i critici, nel dirimere gli elementi classici dai romantici, così storicamente intesi, nel progresso dell'arte mostrarono la meschinità del Visconti, che se non toccò sfiorò almeno il ridicolo.

Per lui la differenza tra classico e romantico non è tanto storica quanto cronologica; sono concetti che non differiscono essenzialmente da quelli di antico e moderno. Quando l'antico si mesce al moderno, abbiamo naturalmente una poesia mezzo classica e mezzo romantica: questo sembrava un dettato del senso comune all'onesto Visconti.

Cominciava col dichiarare che la mitologia cantata dagli antichi diletta, annoia infinitamente se rifritta dagli uomini del 1818. È lecito esporre sulle scene o raccontare le cerimonie degli idolatri, poichè sono verità di storia; ma chi ripete i prodigi, mostrando di crederli, pecca d'infedeltà al suo tempo. La religione antica può trattarsi dalla poesia nostra, purchè con spiriti moderni, e così l'istoria; giacchè «se la scuola romantica non vieta di ricorrere alle rimembranze dell'antichità, ingiunge però di rispettare il sapere politico de' nostri coetanei».

«Ciò premesso: se uno adesso trascorresse (questo pasticcio di *esse* non è mio) a lodare l'uccisione di Cesare sulla traccia del Bruto secondo l'Alfieri, meriterebbe certamente assai biasimo, e scriverebbe da classicista, perchè opinerebbe sul merito di quella congiura colle idee antiquate dei popoli spenti. All'opposto, prevalendosi delle nozioni moderne per disapprovare l'imprudenza di quell'impresa, e compiangere il cieco zelo de' due assassini di buona fede, sarebbe romantico. Se finalmente l'autore si limita al fatto ed agli errori sociali contemporanei al fatto senza adottarli nè opporvisi, il suo componimento non appartiene nè all'uno nè all'altro de'

due generi opposti, è comune ad entrambi, poesia promiscua». O propriamente doveva dire, non è nè dell'uno nè dell'altro, poesia neutra. Quanto poi sarebbe irragionevole l'esclusione dei temi desunti dall'antica istoria, altrettanto sembra al Visconti noioso e ridicolo riprodurre in opere d'invenzione le usanze domestiche dell'antichità; riprodurle, s'intende — così debbo supporre per vedere una coerenza qualsiasi nelle idee di questo Solone del romanticismo — come se durassero tuttavia. È un'inibizione analoga a quella dei prodigi.

Tutto il lungo discorso che abbiamo riassunto si comprende in ben poche parole: la vita antica, e perciò anche la religione, è materia storica e dev'essere nell'opera d'arte considerata con lo spirito dei nostri tempi che è il cristianesimo. Il Visconti avrebbe dovuto, io penso, discorrere delle relazioni tra il cristianesimo e il romanticismo; ma massimamente lo preoccupavano le diversità cronologiche delle due scuole. Onde, sbrigate in una parentesi — chè le questioni d'indole estetica non entrava in mente al nostro critico che potessero venir trattate fuori che per incidenza — alcune chiacchiere di prammatica letteraria sul modo di conchiudere le odi, sull'interesse del poema epico e sulle unità drammatiche, egli torna a vagliare i soggetti. E stabilisce che «oltre alla storia antica, sono comuni ad entrambe le scuole le passioni primitive dell'animo, quelle che generalmente si manifestano in qualsivoglia condizione dell'umanità», e così pure la descrizione del mondo inanimato, che è fondo promiscuo agli scrittori d'ogni tempo. Qualche lettore ingenuo farà la facile osservazione che, se contrasto v'è tra la poesia greca e la germanica, è appunto nel modo d'intendere le passioni e di sentire — descrivere, dice il Visconti — la natura. Ma il critico nostro è certamente un realista, e crede che, perchè i

nomi non sono cambiati, anche le passioni primitive dell'animo si sono mantenute quali erano in principio e che la natura sia nei poeti qual'è e non quale è sentita e che si tratti per i poeti di descriverla, come gli ufficiali del catasto fanno per i poderi, e non di ricrearla. Chè, se avesse avuto cervello da guardar nell'arte l'idea e non la materia scarnata, non si sarebbe sbrigato in quattro righi della forma. A lui il senso comune suggeriva: il mare c'era a tempo di Virgilio come a tempo di Byron. Chi vorrà dunque dire che il mare sia romantico? Poichè egli non si chiedeva se Byron fosse un romantico e qual poeta dovesse dirsi romantico, ma se il mare e quali degli elementi naturali e dei fatti storici, quali, insomma, soggetti appartenessero alla nuova scuola. La questione era tutta di date. Della identità che più tardi trovarono fra luna e romanticismo, il Visconti avrebbe riso meravigliando: forse che la luna fu scoperta dai moderni? I moderni scopersero sì l'America; e l'America è romantica: lo dice egli chiaramente, facendo dei paesi transoceanici un'eccezione alla regola che stabiliva comuni alle due scuole le descrizioni naturali: «Va eccettuato l'aspetto delle regioni occulte all'antichità, massimamente l'America feconda d'animali e di vegetali sconosciuti al vecchio emisfero: cose senza dubbio romantiche, anche per la circostanza che qualunque sensazione nuova ed insolita contribuisce a modificare lo spirito».

Or poniamo che alcuno rappresentasse come da lui creduta l'idolatria peruviana o la religione degli antichi Germani: a quale scuola apparterrà egli? Noi non esiteremmo a rispondere, in nome del Visconti, alla romantica, poichè egli ha chiamato romantico tutto ciò che gli antichi non potevano cantare, non già per diversa indole dell'animo loro, ma per circostanze esterne e materiali, che in gran parte

si riassumono nell'ignoranza. Ma qui si mostra il significato sentimentale del moderno, per Ermes Visconti, che è come dire cristiano. Egli considera le religioni non classiche nè cristiane come estranee a tutte due le scuole, salvo che non siano cantate come materia storica. Non sarebbe nè classico nè romantico, dice, «chi riferisse come vera religione il culto del sole adorato dai Peruviani», Ossian, la Sakontata, quella parte dei poemi dell' Edda che tratta di mitologie settentrionali. «Cose tutte affatto straniere per noi pel loro carattere ed origine: chi volesse proporsele per guida si accuserebbe di poco cervello. Non hanno grazia se non quando vengono dal paese loro natìo, ma allora chi le sprezza ha torto davvero, palesa un ingegno municipale, un gusto ligio all'abitudine».

Finora il Visconti non ha separato le due scuole che secondo la materia di cui possono disporre. La forma, abbiamo detto, trascura: in ultimo si chiede se vi sia distinzione nella tessitura dei componimenti, e risponde che il classicismo originale — o ragionevole, com'egli lo chiamava, mentre il classicismo di tradizione gli sembrava irragionevole — «non ne ha alcuna esclusivamente propria a lui, eccetto quella del dramma greco, ove i cori venivano calcolati sulle abitudini repubblicane dell'uditorio». E, dacchè tali abitudini disparvero, non v'è ragione che persista quella speciale composizione tragica. «Fu imitata, ma non parmi che si possa rinnovellarne l'intero carattere, l'ideale e la naturalezza».

Il terzo di quegli articoli il Visconti intitolò: *Definizione della poesia romantica*. Ma veramente continua la trattazione precedente, esponendo non più le differenze storiche dei soggetti proprii all'una o all'altra scuola, ma le differenze morali: non son più distinti i fatti ma i costumi. Riepiloga in principio il già detto, facendo notare l'enorme tesoro di

cognizioni storiche delle quali dispone la nuova poesia, concludendo che «paragonare quest'immensa suppellettile di fatti con quella di cui avrebbero potuto valersi Lucano e Virgilio è un mettere in confronto l'Oceano Atlantico col lago di Como». In questo senso veramente la poesia ha un avvenire indubitabile: ogni giorno l'immensa suppellettile di fatti s'accresce con sicura proporzione. Chi penserà a Lucano e a Virgilio fra duemil'anni?

Indi viene a considerare le divergenze morali, per cui le due letterature contrastano. Tutte si compendiano nel cristianesimo, sublime fra tutte le religioni, sebbene qua e là commisto ancora a pregiudizii popolari di natura idolatrica. La parola del Messia modificò profondamente la coscienza dell'uomo; mentre tutte le passioni vennero dai Greci divinizzate, il cristianesimo le raffrena, e per conseguenza il caso di contrasti fra la volontà e la coscienza è ben più frequente nella nostra vita che non fosse ad essi nella loro. La credenza nel fato fu distrutta. Salvo il dogma del peccato originale, noi non riconosciamo colpa involontaria; ne viene che il rimorso, assai debole sentimento presso gli antichi, fra noi non è raro nè tenue. Non può, in conseguenza, la Fedra di Euripide paragonarsi a quella di Racine; nè tutta la letteratura classica ha una sola rappresentazione che possa star di fronte a quella di lady Macbeth sonnambula.

Ma, nel ponderare le dissimiglianze fra lo spirito classico e il moderno, il Visconti s'innalza a cime più alte di meditazione. Secondo la sua filosofia, l'animo umano obbedisce a due opposte tendenze, delle quali l'una è la contemplativa, l'altra la sensuale o pratica. Quella generò le scienze trascendenti, questa la fisica sperimentale, la medicina, i mestieri e i raffinamenti del lusso. La poesia, che imita ogni cosa della vita, si serve e dell'una e dell'altra. Ma,

mentre la riprovevole felicità di Anacreonte, certe opinioni dominanti in Omero intorno ai beni ed ai mali della vita corrispondono alla sensuale o pratica, dalla contemplativa emanano le estasi e i terrori del Petrarca, l'entusiasmo di Klopstock, l'idea dell'uomo innocente concepita da Milton, gli amori e le amicizie eroiche dell'Ariosto. E in generale asseriva che la tendenza trascendentale ha dominio più vasto nella poesia moderna che nella antica. D'onde ciò, oltre che dal cristianesimo? Il Visconti adduce l'influenza germanica, confessando in tal modo quella almeno parzial servitù alle letterature forestiere di cui gli uomini del *Conciliatore* non volevano nè sentire nè parlare. E la prevalenza delle abitudini contemplative presso i popoli del nord spiegò con una ragione che poi divenne luogo comune e forse era anche prima. Tentò un'interpretazione fisiologica e materialistica che, a certi scienziati, lo farebbe sembrare un precursore. «La tendenza contemplativa» — osservava — «ricomparisce nelle poesie indiane; fra le altre nel famoso dramma la Sakontala s'incontrano molte delicatezze che sembrano ideate da un ingegno tedesco. Ora il caldo eccessivo deve sortire effetti fino ad un certo segno consimili a quelli del freddo eccessivo: in Germania ci vogliono le stufe, la birra e le bevande calde; in riva al Gange l'ombra degli alberi, i bagni e le frutta; ma in ambedue i paesi si è obbligati lungo tempo a vita sedentaria». Nell'immobilità la profondità. Quale sventura nascere nei paesi temperati! Fu quella la sventura dei Greci, che per ciò riuscirono così inetti filosofi. Forse il Visconti pensava che alcuno dei suoi lettori potesse muoversi, conosciuto quel pensiero sulla immobilità, a ricercare la letteratura ultra-trascendentale degli Eschimesi, e parò il colpo scrivendo: «I popoli del nord, quando non sono stupidi, riescono necessariamente inclinati alla vita interio-

re delle riflessioni». *Quando non sono stupidi:* quel rotto della cuffa è assai rotto, mi pare. E che avrebbe detto di questa miracolosa immobilità Giangiacomo, che non riusciva a meditare se non mettendo *en branle* il suo corpo? Vero è che Giangiacomo non fu *normale*.

Comunque, la seconda parte dello scritto viscontiano, toltine gli infelicissimi filosofemi, è assai meno vacua della prima, forse per via di quei concetti e di quelle antitesi sul paganesimo e sul cristianesimo che già divenivano comuni. Ricercava anche conseguenze più direttamente artistiche della mutata condizione degli spiriti, e dedicava alcuni righi all'ideale cavalleresco e alla complessità del sentimento amoroso, che agli antichi riuscirebbe incomprensibile. «La *Delfina* di Madame di Staël sarebbe parsa un libro d'enimmi, le *Liaisons dengereuses* una satira capricciosa di vizii forse impossibili.»

Ma tutte si aggiravano intorno alla rispondenza dell'opera d'arte con i suoi tempi, della quale il Visconti era persuasissimo, tanto che egli stimava non tutta la materia e non tutti i sentimenti romantici potersi ripetere dal poeta moderno: «Quegli stessi motivi, che proscrivono la mitologia, comandano pure di astenersi dal ridire avventure immaginarie di paladini, fate e negromanti, isole e palagi incantati. Sono follie già anch'esse antiquate, e l'ideale cavalleresco non è più quello a cui si volge la brama de' nostri illuminati pensieri (la celebre frase del *secolo dei lumi* fu cara molto a tutti i romantici). Bensì è vero che, avendo esso influito sulle virtù e sui traviamenti che parvero virtù a lunghissime generazioni, nè essendo men vero che qualche vestigio se ne è serbato fino ai nostri giorni, si potrà ritoccarne qualche tratto poetando di Goffredo, o del Cid, o anche di Francesco I, del conte d'Egmont e del cavaliere di Bayard, e di somiglianti personaggi, sì

del medio evo come dei tempi moderni. E finalmente il bello cavalleresco risplenderebbe d'una grazia assolutamente nuova ne' volontari francesi al campo di Washington portativi dall'amore d'idee liberali. Ma Orlando e Ruggiero, Sacripante ed Astolfo, contentiamoci di contemplarli nelle invenzioni che uscirono spontanee in un'età che le voleva, perchè era proporzionata e desiderosa per abitudine di una tale specie di bello». Quanto alle apparizioni dei morti ed altre illusioni terribili di simil genere, stima non potersi negare che molte vengano consacrate da credenze locali, e cita ad esempio il *Cacciatore feroce* fatto celebre dal Berchet. «Ma il poeta è tenuto di rinunciare a tutto ciò che avvilisce l'arte piegandola ad adulare e perpetuare l'insipienza. Lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità, il ben pubblico ed il bene privato.» Il che sempre ci mostra come nei critici nostri non fosse principio direttivo la fedeltà ai tempi, dal quale derivasse la pietà cristiana e l'amor di patria, ma viceversa dal fine morale fosse cavato il principio estetico. Quando infatti venivano a contrasto, la vittoria non era della logica ma della morale. Sulla necessità di sfuggire mitologia pagana e mitologia cristiana il Visconti torna anche più oltre, sentenziando che Washington e i membri delle Cortes sono gli eroi che fanno al caso nostro, non più Sacripante o Amadigi; e che la religione può prestarci occasione di sfoggiare nel maraviglioso; ma essa sola, non il mago Atlante o l'incantatore Merlino. Il meraviglioso cristiano, ripete nel penultimo capitolo, non è necessario per il romanticismo: «le fole plebee vanno tralasciate». E il genere romantico non si propone di esaltare ciecamente i tempi feudali, nè d'invidiarli con desiderio insensato. Altro è encomiare le virtù caratteristiche dei crociati, ed altra

cosa è lodarne i vizii e proporne a modello l'anarchia e il fanatismo.

In tutto ciò vediamo norme severissime perchè il poeta si mantenga fedele all'indole de' suoi tempi, che è a dire a un moderato patriottismo e a un cristianesimo moderno. Il vero poeta dei tempi nostri deve sforzarsi a conservare la sua opera puramente romantica e non mista, come talune tragedie di Alfieri, di Racine, di Voltaire che sono romantiche per la qualità degli argomenti e de' pensieri e classicistiche (*sic*) per la sola forma esteriore. L'arte dei poeti odierni deve imitare le inclinazioni dell'uomo maturo, che non cura bazzecole e cerca l'utile solido. Si è dall'importanza delle intenzioni e degli argomenti che è dato sperare la maggior simpatia e l'applauso; noi richiediamo che si trasfondano nei versi i risultati ultimi della morale e della politica, gli aforismi amati dal cuore, dappoichè la ragione li ha scoperti e riconosciuti. Non solo si preferiscano solitamente soggetti storici sì pel teatro che per i poemi, ma si trattino seguendo la storia e profittandone più che non abbiano fatto i nostri predecessori; perchè la riproduzione del passato, l'intuizione di uomini e di casi che produssero effetti reali nel mondo è uno spettacolo più serio che non i fatti chimerici assortiti dalla fantasia d'un individuo; già s'intendono eccettuate le commedie ed i romanzi cittadineschi (perchè poi, non s'intende troppo chiaramente). I lirici scelgano sovente dei temi simili all'ode di Parini per il vestito *alla guillotine*, o all'ode di Quintana per la battaglia di Trafalgar, nella quale idea dominante si è che la nazione spagnuola deve armarsi di costanza contro le oppressioni nemiche, e chi è costante risorge da ogni sciagura.

Non mai s'era veduta critica così ferocemente inquisitrice e tirannica nell'imposizione delle sue leggi. Il Visconti paragonava i nuovi critici, i filosofi

estetici com'egli diceva — non collocando sè, io spero, nel loro numero, — a vecchi sapienti e benigni, pieni di buon senso ed istruiti da lunga esperienza, che «se agiscono poco per cagione delle infermità e della pacata lentezza dei loro nervi, dànno utili consigli, e chi non è stolido va volentieri a consigliarsi da loro». Vi furono senza dubbio di tali Mentori, ma il Visconti non fra quelli. La particolar tendenza del romanticismo dottrinario, di cui egli è rappresentante, generava una critica simile a disciplina di carceriere più che a consiglio paterno. Miserabili poeti, se avessero pensato di curvare il capo a tante inibizioni! Quella critica era anch'essa un'arte poetica, un *vademecum* del perfetto scrittore romantico; ma quanto lontana dalla grazia, dalla franchezza, dalla liberalità di quell'arte poetica che esaminammo or non è molto! Il leggiadro empirismo oraziano non era almeno avvolto in un mendace mantello filosofico, e l'arguzia almeno ed il buon senso tenevano luogo di profondità. Il libello del venosino era certamente esiziale all'arte poichè la privava di molte piccole libertà; ma questo del Visconti le toglieva anche le massime libertà, negando al poeta il diritto di pensare e di sentire a modo suo e di commuoversi d'uno piuttosto che d'un altro soggetto.

Che insegna il Visconti? Due cose solamente: che l'arte deve essere morale e deve inspirarsi a ciò che noi sentiamo oggi con l'anima nostra, non a ciò che impariamo freddamente sui libri. E tutti e due gl'insegnamenti erano impliciti nella epistola oraziana: *lectorem monendo*, *utile dulci*, *si vis me flere*, *cui lecta potenter erit res*. Ma erano massime generali, che non violavano in nulla la libertà del creatore. dette con quella benigna larghezza e quel nobile tono che sono degli artefici e non degli orsi.

Così intesa la nuova critica, aveva un non so che di quaresimale. Era una filza di privazioni e di

digiuni imposti ai miseri poeti. Si lagnavano che la critica antica guardasse con maggior cura i vizii che i pregi dell'opera d'arte, ed essi abbondavano anzi in restrizioni che in concessioni. Il Visconti diceva maniera romantica lo sprezzare «qualunque prescrizione arbitraria» e l'ammettere nelle opere una maggiore varietà d'incidenti «e complicatezze d'insieme» che non fosse praticata dagli antichi; ma era una liberazione esteriore. Toglieva all'arte l'abito di galeotto ed accorciava intanto le catene. Non è meraviglia che il Foscolo abbia assalito il romanticismo in nome della libertà del poeta, discutendo acrimoniosamente col Manzoni [1]) La nuova scuola drammatica gli pareva tentasse d'imporre non si sa quali nuovi limiti al genio. «E i limiti sono già ristretti in maniera, che la tragedia non può cercare più eroe nelle epoche e nelle nazioni, che, sia per la loro storia, sia per le idee immedesimate già con la loro fantasia, e per i monumenti che hanno lasciati della loro grandezza, del loro valore e delle loro costituzioni, delle loro grandi virtù e grandi vizii, offrono una infinità d'anime eroiche e le più atte al lavoro e allo scopo dei tragici». E accusava la nuova critica di volere ampliare la sua giurisdizione, ed aggiungere ceppi all'immaginazione.

Ampliare la sua giurisdizione: il Foscolo, salvo l'eccessiva semplicità del suo giudizio, colpiva nel segno. La critica romantica in quell'indirizzo di cui abbiamo eletto il Visconti ad esemplare, voleva dirigere il genio come il Sant'Uffizio le anime, e si proponeva di condurre l'arte per mano al fine morale che le sembrava più utile. Per la storia dell'estetica e del gusto, quella critica è affatto nulla.

Di questa nullità abbiamo la prova più sicura nelle

[1]) Foscolo, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Opere*, ed. Lemonnier, IV, p. 307 e 314.

opinioni del Visconti sull'uso della mitologia. Egli la proibiva ai poeti, e bastava a rendere ragionevole l'esclusione il principio che la poesia dev'essere figlia dei tempi. È questa infatti la ragione che induce gli «esimii stranieri», stoltamente calunniati, ad ammirare i Greci, poichè moderni ed antichi son mossi «dall'entusiasmo spontaneo voluto ed alimentato dal complesso della civilizzazione rispettiva». Ma quando il Visconti aggiunge qualche cosa di suo alla nuda trama di quel luogo comune e pretende di spiegare e d'analizzare, egli è addirittura miserevole. La mitologia nella poesia odierna è assurda; fu tale egualmente nel primo rinascimento? Il critico risponde che quel classicismo era perdonabile, «tanto più che la mitologia, la quale trasforma ogni oggetto intellettuale e fisico in novelle graziose, aveva in allora un pregio di novità; i compositori potevano esservi allettati da entusiasmo in parte sincero; se non si può giustificarli, almeno sono degni di scusa. Noi bensì manchiamo di qualunque difesa ostinandoci ad insistere sulle panzane dell'Olimpo di cui abbiamo già piene le orecchie, di cui è scemato il gusto e scemerà sempre più». Quel *bensì*, come zoppica! Bisognerebbe prima dimostrare che le panzane dell'Olimpo non sono più, ai giorni nostri, novelle graziose, e da quando son divenute vecchie, e se in arte il nuovo — nella materia, s'intende, non dico nello stile — sia proprio quello che più ci attrae.

Ma v'è di peggio. L'ultimo degli articoli ha questo titolo: *Sul classicismo nella pittura e scultura e nei balli pantomimici;* e con infinita meraviglia di chi suppone che la critica nuova abbia rinnovato *ab imis fundamentis* i criterii di giudizio estetico, dimostra che il classicismo riprovevole nella letteratura doveva ammettersi nelle arti plastiche e nei balli, che, sembra, interessavano non poco il nobil-

uomo. Egli dice che «lo scopo primario della pittura e della scultura si è di rappresentare la bellezza visibile nascente dalle dimensioni, dalle forme, dalle proporzioni, dagli atteggiamenti, dai colori, dall'espressione degli affetti e delle permanenti qualità morali delle persone. Per conseguire interamente questo fine non basta che gli artisti ritraggano semplicemente dal vero; è d'uopo che inventino bellezze possibili, e ciò chiamasi l'ideale, nelle opere di disegno». Or quest'ideale varia a seconda dei soggetti: «non si può con le medesime linee raffigurare un Giove o un Padre Eterno, un nume o un eroe, un Apollo o un Achille». Or dunque (ah quei *dunque*, quei *bensì!*), rinunciando alla mitologia, si rinuncerebbe ad un genere cospicuo di bellezze visibili e con ciò ad una parte importantissima dell'arte del disegno. Ma se un ultra-romantico proponesse il mezzo termine: che necessità di formare de' Giovi e delle Palladi? *scolpite* e *dipingete* le forme che dareste a tali enti chimerici, e contentatevi di dire: È un bell'uomo, è una bella donna, — non è vero che la bellezza visibile sarebbe uguale ed egualmente conservata? No: una parte del bello visibile sta nel carattere, ed una gran parte del piacere datoci dal carattere sta nelle idee di relazione ch'esso suggerisce. «Insomma il caso è interamente diverso per la pittura e per la poesia». Nel rimirare il *Parnasso* di Bossi, il piacere dominante e primario è della vista, le nozioni rammemoranti la leggiadra finzione delle Muse e dell'Ippocrene sono accessorii i quali cospirano a spiegarci la bellezza degli oggetti principali, cioè delle figure presenti ai sensi. Ma nei versi le nozioni relative ai capricci dell'idolatria restano lì isolate; da sole non hanno forza di commuovere bastantemente, annoiano, non sono legate ad un altro bello più efficace, quando mai non si volesse attribuire allo stile la principale virtù dei

versi, sproposito che fu ripetuto più d'una volta. Ecco la ragione per cui si concede al disegno ciò che si nega alla parola. Invece è meno opportuno l'uso della mitologia per ornamenti emblematici, perchè gli emblemi d'origine antica applicati ad una cosa moderna non vi stanno in perfetta armonia, hanno sempre un'indole esotica, un'aria di ricercatezza erudita. Comunque, però, sarebbe stolto sacrificare lo scopo essenziale, cioè il bello sensibile, ad una ambiziosa esattezza nella corrispondenza cronologica. Il ballo pantomimico poi partecipa della pittura e della poesia; il compositore, dovendo servirsi di persone vive, non ha modo di pôrci innanzi l'ideale caratteristico degli Dei della Grecia, epperò non gli sono necessarie le favole. Ma con ciò non intende il Visconti escluderla senza eccezioni, anzi ricorda la *Mirra* del Viganò rappresentata trionfalmente alla Scala. Come mai — si meraviglia allora un classicista nel dialoghetto che pone fine all'opuscolo — voi concedete ad un compositore di balli di mettere in iscena Mirra e lo negate all'Alfieri? (La *Mirra*, si noti, era particolarmente invisa ai romantici, dacchè Augusto Schlegel disse [1]) quel soggetto eccessivamente ributtante e tale che non si poteva tentare senza temerità di presentarlo al pubblico.) E il Visconti risponde che contraddizione non c'è, perchè il ballo si propone solo di presentare gruppi e commuovere, laddove la tragedia deve mostrare il complesso dei pensieri e delle circostanze che determinarono un fatto: la pittura era insomma arte per lui e la tragedia storia. Ora il fatto di Mirra è tale che senza l'intervento di Venere e il sentimento religioso dei personaggi non bene s'intende, e l'Alfieri ha invece sorvolato su tutta la parte mitologica dell'opera. Il che mostra all'evidenza che

[1]) Per la critica schlegeliana all'Alfieri vedi *Corso di lett. drammat.*, trad. Gherardini, vol. II, p. 22 sgg.

quel soggetto anche a lui sembrava troppo repugnante. Il classicista che dapprincipio contraddiceva, è uomo di facili orecchie: la lucidità di pensiero del Visconti lo ammalia e vince in breve. «Lo vedo anch'io — dice egli, pentito — non bisogna confondere i balli con le tragedie. Quando si tratta di uomini che camminano in cadenza e gestiscono invece di parlare, si è portati in un altro mondo e si è disposti a secondare tutto quello che viene inventato; non si riflette più che tanto». Il romantico tripudia del suo trionfo, e il classicista pensa di correre a casa a bruciare il dizionario delle favole.

Quest'ultimo capitolo dell'arte poetica del romanticismo sarà bastato riassumere e riportare nelle sue parti più notevoli: chè una critica parrebbe superflua. In questa selva di paralogismi, attraverso cui il Visconti leggiadramente sgambetta, è quasi impossibile discernere un ordine qualunque, una filiazione di concetti che renda l'errore almen tollerabile. Perchè alla poesia deve bastare la semplice imitazione del vero, mentre al disegno necessita l'ideale? Perchè, vietando la mitologia, impoveriamo la pittura e non avviene il medesimo della letteratura? Come mai si asserisce che solamente la poesia ci rivela i pensieri e le circostanze che determinarono un fatto? Forse perchè la pittura non può rivelarceli tutti? Ma quale poesia può?

Non v'è intelligenza dell'arte maggiore di quella cui preparavano le antiche scuole. Il Visconti poneva un abisso tra la pittura, arte della bellezza visibile, e la poesia, rivelatrice dei moti dell'animo. Era un'idea triviale: chè codesta era l'unica differenza che i classicisti sapessero trovare fra le due arti che ad essi piaceva di chiamar sorelle. Sentite il Cesari delle *Bellezze di Dante*:[1]) «Parmi da porre per fonda-

[1]) *Inferno*, dialogo IV.

mento la poesia essere un'arte, che ha per suo fine il dilettare imitando, e però assaissimo si rassomiglia con la pittura, quel medesimo facendo con le parole, che questa fa coi colori; salvo che questo vantaggio ha dalla pittura la poesia, che *quella ritrae pure gli oggetti materiali, che dànno ne' sensi, dove la poesia, sopra queste cose, dipinge eziandio le passioni dell'animo, le affezioni e' concetti eziandio della mente e più altre cose spirituali, che alla sua giurisdizione sono soggette, nè più nè meno che alla filosofia ed alla eloquenza*».

Dicevo che i classicisti non intendevano peggio l'arte. L'intendevano meglio, dirò. Vincenzo Monti così sermoneggiava sulla reietta mitologia:

qual bizzarro
Consiglio di Maron chiude e d'Omero
A te la scuola e ti consente poi
Libera entrar d'Apelle e di Lisippo
Nell'officina? Non è forse ingiusto
Proponimento, all'arte che sovrana
Con eletto parlar sculpe e colora,
Negar lo dritto delle sue sorelle?
Dunque di Psiche la beltade, o quella
Che mise Troia in pianto ed in faville,
In muta tela o in freddo marmo espressa
Sarà degli occhi incanto e meraviglia;
E se loquela e affetti e moto e vita
Avrà nei carmi, volgerassi in mostro?

Non era nè critica, nè estetica; ma almeno c'era, vestito di molta eloquenza, il senso comune. E non aveva poi tutti i torti Vincenzo Monti a non lasciarsi persuadere da Ermes Visconti e a salvare dal rogo l'innocentissimo dizionario delle favole.

Capitolo VIII.

Il "vero„ e il "buono„ nella precettistica romantica: A. Manzoni.

I.

Se il solo esempio del Visconti — chi ci perdonerebbe analisi di altre opere consimili? — c'induce a negare ogni importanza all'insurrezione romantica, se non morale e civile, non saremo accusati di troppa fretta; poichè ci aiuta l'autorità di Alessandro Manzoni, che nella parte positiva del romanticismo ebbe non maggior fede di noi.

Nella lettera al marchese Cesare d'Azeglio, del 1823, il Manzoni tentava di interpretare, con quella mirabile lucidità di mente che mostrava in tutte le cose sue, le tendenze della nuova scuola. Distingueva tra la parte positiva e la negativa; questa, importantissima, esclude la mitologia per le note ragioni alle quali il Manzoni aggiunge la sua o quella che egli dice sua — ed è l'opinione che la mitologia, anche senza culto e senza fede, è idolatrica, — sconsiglia l'imitazione, ma non lo studio dei classici, nega autorità alle regole. La parte positiva è, dice il Manzoni, di minore importanza, sia perchè riesce più agevole distruggere che creare, sia perchè, proponendosi quel sistema di abbattere tutte le norme che non traessero lor forza dall'immutabile verità,

ne diminuiva il numero, sia in fine per la brevità della disputa e per il suo carattere schernevole che rendeva l'assalto più facile della difesa. Ad ogni modo, si può stabilire che, secondo il sistema romantico, la poesia deve proporsi per oggetto il Vero, come l'unica sorgente d'un diletto nobile e durevole e che, qualunque sia stata l'intenzione dei propugnatori, il romanticismo è favorevole al cristianesimo o per lo meno non gli contrasta.

Senza dubbio, la distinzione tra parte negativa e parte positiva non è soddisfacente, poichè non si nega se non in nome di qualche principio, in nome cioè di qualcosa di ben positivo. In verità, nè la mitologia, nè le regole, nè l'imitazione dei classici si esclude per altro che per servire alla verità o al cristianesimo, che sono un principio medesimo nel romanticismo e non due, come forse parve al Manzoni. Se questo avesse egli pensato, si sarebbe accorto che la teoria innovatrice si riduceva ad un principio unico: la verità, — ben noto al classicismo, ma ora diversamente inteso ed applicato.

Alla verità ed al cristianesimo servì il Manzoni con perfetta buona fede e con meravigliosa chiaroveggenza logica in tutta la sua opera d'arte e di critica. Al Manzoni non mancarono ammiratori, ed anche la sua opera teorica fu lodata non parcamente. Francesco de Sanctis, il grande esegeta dei *Promessi sposi*, disse della critica manzoniana [1]) che, tolta la confusione di ideale e reale, ne escono tre grandi idee: — misura dell'ideale, il vero positivo e storico, la forma diretta e popolare; le quali, aggiunge, «nascono meno dalla critica del Manzoni che dal suo modo di lavorare». Verissimo per la misura o limite, come il De Sanctis diceva, dell'ideale; ma il vero positivo e storico e la forma diretta e popolare sono

[1]) *Lett. del sec. XIX*, p. 237 sg.

principii chiarissimamente intesi e voluti nella critica del Manzoni.

Meno importante fra gli scritti teorici è il dialogo *Dell'invenzione*, *excursus* rosminiano, in cui non mancano digressioni esclusivamente morali come quelle su Robespierre e Vergniaud ed esposizioni apologetiche della filosofia di Antonio Rosmini. Quanto all'arte, stabilisce solamente che l'artista non crea, nè idea, nè immagina, nè escogita, nè fantastica, nè inventa, ma *invenit*, trova le idee esistenti *ab æterno* nella mente d'Iddio. Il principio che ha forse — dico questo *forse* con tono assai dubitoso — qualche analogia con l'amore dell'autore nostro per gli argomenti storici e per le invenzioni non arbitrarie, rimane senza alcuna applicazione. E così questo dialogo, non capitale per l'estetica, è addirittura trascurabile per la storia della critica.

Privi di ogni importanza sono anche taluni scritterelli poco noti, come il dialogo con un amico *Sopra una staffilata del Monti ai romantici*. Tutto il Manzoni critico, oltre che negli scritti di lingua e nella lettera al marchese D'Azeglio della quale abbiamo parlato, è nella prefazione del *Carmagnola*, nella lettera allo Chauvet sulle unità drammatiche e nel discorso sul romanzo storico. In tutti la fedeltà al vero è unico criterio, ed anch'esso sottostà a quello del cristianesimo, il vero morale.

Il Manzoni combattè due battaglie: l'una contro le unità drammatiche, l'altra contro i componimenti misti di storia e d'invenzione. Un'avvisaglia della prima è nella prefazione al *Carmagnola*. Ivi alcune ragioni sussidiarie — la non perfetta intelligenza delle autorità addotte, il giudizio sfavorevole che hanno dato il popolo e la storia, la non rigida osservanza da parte di quei medesimi che le hanno proclamate, gl'inconvenienti che ne derivano — giovano a respingere le leggi dell'unità insieme col mo-

tivo principale, che è la contraddizione tra esse leggi e il principio della verisimiglianza non respinto dai loro avvocati. La questione è più profondamente trattata nella lettera allo Chauvet. L'arte ha suo fondamento nella natura e nella verità, e si può, senza dubbio, condannare *a priori* ogni soggetto che non s'appoggi sulla verità. Or nel sistema romantico il poeta non crea a piacere lunghi intervalli di tempo e di luogo: egli li prende dall'azione medesima, tal quale gliela dà la storia. I difetti della *Zaira* son frutto della arbitraria legge dell'unità, mentre Shakespeare li evitò nell'*Otello*, prendendo tutto il tempo che gli occorreva dalla storia medesima la quale gli forniva il soggetto. «La nature ne s'est pas astreinte à produire une action intéressante dans un espace que les yeux d'un témoin puissent embrasser commodement: et vous, vous exigez que le champ d'une action théâtrale ne d'épasse pas la portée des regards d'un spectateur immobile.» Si potrà forse dire che Shakespeare era più storico che poeta e che la regola delle due unità l'avrebbe costretto a creare, cioè ad inventare. Il Manzoni risponde che questo genere di creazione è il più comune ed il meno poetico, giacchè tutti i grandi monumenti della poesia si fondano sopra avvenimenti dati dalla storia o da ciò che fu un tempo ritenuto istoria. Quanto ai poeti drammatici in particolare, i più grandi poeti d'ogni paese hanno evitato di mettere in iscena fatti di lor creazione,[1] e tutte le volte che si notò un'infedeltà alla storia nelle opere loro, lungi dall'accettare questo giudizio come un elogio, lo presero come una censura. Perfino nei soggetti favolosi, il Racine sentiva che quello che ha fatto parte di una

[1] Non spetta a noi discutere l'esattezza storica di quest'asserzione. Ma forse che Eschilo credeva all'apparizione dell'ombra di Dario? E Lope de Vega e Calderon si attennero sempre ad argomenti severamente storici?

tradizione, quello che è stato creduto da tutto un popolo ha sempre un genere e un grado d'importanza cui non può aspirare un capriccio isolato ed arbitrario. Inoltre, le cause storiche d'una azione sono certamente le più drammatiche e le più interessanti. I fatti, per ciò stesso che sono conformi alla verità, diremo, materiale, son più vicini a quel carattere di verità poetica che si cerca nella tragedia.

Qual'è dunque la differenza tra l'arte e la storia? Nessuna, parrebbe. E il Manzoni ci dà a un di presso ragione. «Enfin, — si chiede egli per mostrare la legittimità della poesia — enfin, que nous donne l'histoire? des évènements, qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leur dehors: ce que les hommes ont exécuté; mais ce qu'ils ont pensé, les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leur infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité; tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie.» E l'interesse della tragedia è quello — diceva, ripetendo senza molto divario l'opinione del Sismondi,[1] — che si trova a conoscere l'uomo, a scoprire la parte più intima della sua natura, a osservare l'effetto dei fenomeni esterni sulla sua anima, il fondo di pensieri che lo determina ad agire, a vedere in un altro uomo sentimenti che possano suscitare in noi una vera simpatia. Dicevo che il Manzoni ci dà ragione con le sue parole, e così mi sembra; poichè le differenze tra la storia e la poesia, che egli così stabilisce, sono puramente accidentali. Egli

[1] V. sopra, p. 46.

non ci dà un criterio di distinzione fra la verità storica e la verità poetica.

Nè alcun romantico poteva darlo. Abbiamo già veduto l'imbarazzo del Sismondi; ed esempii simili non difettano. Basti per tutti quello di Vittore Hugo, che nel proclama del romanticismo francese, venuto in luce col *Cromwell* parecchi anni dopo la lettera manzoniana, in molte cose, e nella definizione del dramma storico tra l'altro, [1]) è vicinissimo alle opinioni del nostro. Anche egli dispregia le regole delle unità, perchè, mentre i misoneisti pretendono d'appoggiare la loro regola sulla verisimiglianza, «c'est précisement le réel qui la tue». Anch'egli è preoccupato della differenza tra la verità secondo la natura e la verità secondo l'arte. La verità dell'arte, dice egli, non potrebbe mai essere, secondo che da taluni si sostiene, la verità assoluta. *L'art ne peut donner la chose même.* Ma aspettiamo invano ch'egli ci suggerisca il criterio della differenza: invece si contenta di esempii, e nota che, se pretendessimo dall'arte la verità assoluta, ci si dovrebbe maravigliare che il Cid parli in versi francesi (così appunto aveva già osservato nel secolo precedente il nostro Baretti), che un attore chiamato Pietro o Giacomo ne assuma il nome e che pitture frettolose stiano invece di case e di alberi reali. «Devesi dunque riconoscere, sotto pena dell'assurdo, che il dominio dell'arte e quello della natura sono perfettamente distinti.» E sia; ma che cosa li distingue? Questo Vittore Hugo non sa, e tutto risolve con una similitudine, ottimo mezzo in poesia, ma in poesia soltanto. E la similitudine è questa, che il dramma deve essere sì uno specchio della natura, ma specchio di concentrazione.

L'Hugo non sapeva distinguere tra verità e poe-

[1]) *Théâtre.* Paris, Hachette, vol. I, 1863, p. 47 sg.

sia che per via d'immagini; il Manzoni non tentava nemmeno. La verità occupò con prepotenza le sue facoltà critiche, e più tardi divenne come un'idea fissa. Dapprincipio gli servì a scuotere i gioghi. Dimostrava come logicamente la regola delle unità non fosse accettabile da chi cercasse nell'arte la verisimiglianza, e mostrava anche le conseguenze perniciose di quella ricetta drammatica sul culto della verità nell'arte. A questo proposito le sue osservazioni divengono acutissime. Accettata quell'assurda inibizione, egli dice, ci si regola nella scelta tra gli avvenimenti che si rappresentano davanti allo spettatore e quelli che gli si fanno conoscere per via di racconti sopra una misura arbitraria e non sulla natura degli avvenimenti medesimi e sui loro rapporti con l'azione. Si aggrovigliano, nello spazio fissato dalla regola, un più gran numero di fatti che la verisimiglianza non permetta. Malgrado ciò, devonsi omettere molti materiali assai poetici che la storia ci fornirebbe. E, questo è più grave, si sostituiscono cause di pura invenzione alle cause che hanno realmente determinato l'azione rappresentata. Per effetto delle due unità, le quali costringevano a creare situazioni rapide e nette, escludendo le lente maree di passioni, il teatro s'è riempito di personaggi fittizii che vi figurano come tipi astratti di certe passioni piuttosto che come esseri passionati, e si vedono gravi personaggi regolarsi nelle loro determinazioni su massime ed opinioni che non son mai passate per la testa di alcuno.

La *Lettera allo Chauvet*, passati i furori bellicosi fra le due scuole, fu da tutti riconosciuta come un capolavoro di senno e dirittura logica; il *Discorso sul romanzo storico* non persuase invece nessuno, e molti furono quelli che gridarono al sofisma. Pure, la guerra contro i componimenti misti fu dal Manzoni iniziata in nome degli stessi principii che lo

mossero contro le regole arbitrarie. Le sue opinioni sull'arte e sulla verità non sono mutate: tra la storia e la poesia gli par non sia altra differenza che quella che v'è tra una carta geografica ed una carta topografica; e la poesia storica non mira ad altro che a rifar le polpe a quell'ossame che è, in così gran parte, la storia. «Il vero solo è bello (Boileau tradotto da Manzoni): giacchè il verisimile (materia dell'arte), manifestato e appreso come verisimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabile. Le epopee primitive e spontanee non furono altro che storie, e quelle storie parlavano alla credulità, non al buon gusto che non era ancora nato, poichè veramente l'errore, malgrado la speciosità che può accattare da ornamenti esteriori, è sempre in fondo una cosa miserabile: chè non vorrei — soggiunge il Manzoni — a nessun patto chiamare assolutamente belle le fandonie dell'*Iliade.*»

Qui noi non osiamo dubitare che il Manzoni — uomo tutt'altro che capriccioso nei suoi gusti e giudizi — trovasse brutta l'*Iliade.* Perchè dunque gli piaceva? Solamente perchè quelle fandonie erano sembrate sacrosante verità agli antichi o per via della speciosità accattata da ornamenti esteriori? Nel primo caso egli dovrebbe chiamare «assolutamente belle le fandonie dell'*Iliade*», e nel secondo tutto il suo castello crollerebbe.

Ma il Manzoni non dubitava. Gli pareva anzi che, se fra le epopee medioevali non troviamo un capolavoro, è perchè l'errore, sul quale esse si fondavano, non si opponeva a verità che più tardi solamente dovevano procedere in luce — com'era, per esempio, l'errore dell'*Iliade*, ma a verità positive e conosciute o almeno conoscibili, cosicchè aveva bisogno di trovare nelle menti un'ignoranza speciale per

essere creduto. Problema malamente posto, come ognun vede, perchè solo c'importa di sapere se quell'errore esistesse ed ottenesse fede, il che basta, pur secondo la teoria del Manzoni, per giustificare l'opera d'arte che su di esso si fondi. Nè vale che i *jongleurs* francesi potessero, con un viaggio alla Sorbona, dissipare gran parte della nebbia di lor mente, poichè anche agli aedi omerici si potrebbe fare un rimprovero di non aver tentato un'escursione a Gerusalemme.

Come solitamente avviene, il vigore logico nella prosa del Manzoni finisce per uccidere il buon senso. Così, poichè gli sembrava troppo duro proscrivere la tragedia storica oltre che il romanzo, trovò il salvataggio in un cavillo, ingegnoso di certo ma inetto. Gl'inconvenienti del dramma storico, dice egli, sono assai minori, poichè la storia è tutta fatti e la tragedia è tutta parola. Dunque, l'epopea adopera un istrumento medesimo e per la storia e per l'invenzione, confondendo così il vero con il verisimile, laddove la parola della tragedia non ha altra materia immediata che il verisimile. Vero è che in qualche tragedia sono messe in bocca a uno o a un altro personaggio delle parole storiche; ma quest'inconveniente è raro, perchè la storia «registra molti, ma molti più fatti che detti; e quindi è molto, molto più facile l'evitarlo facendo parlare le persone storiche che facendole operare». Ove l'errore è nel considerare come sostanza quello che è solo accidente, poichè la storia non si astiene dal registrare le parole per sua natura, ma per circostanze esteriori. La nostra mente non rifugge dal concepire, ammessa l'esistenza dei mezzi materiali, un metodo di storia che curasse le parole non meno dei fatti; e, come questi mezzi materiali — le discussioni pubbliche, la stenografia, il giornalismo, e persino la fonografia — crescono di efficacia anno per anno, cresceranno sem-

pre le parole degli uomini storici che verranno a nostra conoscenza. Sicchè gli argomenti moderni diverranno via via più ardui a trattarsi dalla tragedia, e dovremo o consigliar di prescegliere i fatti più antichi e più incerti — e così torneremo direttamente alla mitologia — o di abbandonare anche la tragedia storica. E a questa, alla soluzione negativa, si approssimava il Manzoni.

Già tutte le concezioni estetiche, nelle quali l'arte non era distinta per qualità o per officio dalla scienza, ma solamente per il grado di chiarezza e di sicurezza con cui la verità — di medesima natura della verità intellettuale — in essa si manifestava, conducevano necessariamente a una negazione più o meno blanda dell'arte. L'esempio più noto è quello di Hegel; ma degno di stargli a paro è questo del Manzoni, che, a differenza del filosofo tedesco, aveva qualcosa — ed erano i *Promessi sposi* — da sacrificare a un arzigogolo ragionativo. Il Manzoni a sacrificare non esitò. I suoi dubbii sui componimenti misti di storia e d'invenzione erano antichi, tanto che nella prefazione al *Carmagnola* egli premetteva «alla tragedia alcune notizie storiche sul personaggio e sui fatti che sono l'argomento di essa, pensando che chiunque si risolve a leggere un componimento misto d'invenzione e di verità storica, ami di potere, senza lunghe ricerche, discernere ciò che vi è conservato di avvenimenti reali». Poi questi dubbii operarono e lo persuasero che nei componimenti misti si confondono l'assentimento che si dà alle cose apprese come cose di fatto, l'assentimento storico insomma, con l'assentimento poetico che si dà alle cose apprese come meramente verisimili. V'è forse — si chiedeva il Manzoni — alcun autore di romanzi storici o anche — soggiungeva argutamente — d'un solo romanzo storico, a cui non sia capitato qualche volta di sentirsi domandare se tal personaggio, il tal fatto, la tale cir-

costanza fosse cosa vera o di sua invenzione? Ora dei due elementi, reale e ideale, era impossibile praticamente una distinzione nel componimento misto. Bisognava dunque che l'uno o l'altro, poichè la loro convivenza disturbava il lettore, sparisse interamente. O vero o verisimile, o storia o romanzo.

Che la convivenza dei due elementi disturbasse il lettore, non era una supposizione *meramente* arbitraria del Manzoni, come a molti piacque di affermare. Stefano Uzielli dedicò un lungo articolo dell'*Antologia* [1]) a Walter Scott e ai romanzi storici, laudativo e senza alcuna riserva. Di questi componimenti, e in generale dell'arte, egli ha un'idea non lontana da quella del Manzoni. Il romanzo storico ci fa conoscere le piccole cause e le segrete vicende degli animi dalle quali nascono i grandi avvenimenti e sulle quali pertanto la storia tace; per cui il vanto maggiore di Walter Scott è quello d'illustratore della storia. Riconosce anch'egli l'affinità fra il romanzo storico e le epopee, tra le quali ricorda in special modo l'*Odissea* e la *Gerusalemme*, la quale «rappresenta, come in rilievo, il vero della storia ai dotti che sanno distinguerlo e separarlo dagli ornamenti accessori». *Ai dotti che sanno distinguere.* L'Uzielli poteva contentarsi, ma il Manzoni, che acume ed ingegno aveva ben altro, dovè pensare che, se il romanzo serve ad illustrare la storia, ha da servire piuttosto che ai dotti agli indotti e, se non dà che ai dotti il modo di discernere il vero dal verisimile, agli altri anzi che specchio è maschera della storia.

L'Uzielli fece, senza alcuna intenzione di critica, una riserva dalla quale doveva iniziarsi la demolizione del Manzoni. A maggior coscienza giunse nelle sue opinioni sul romanzo storico, pur senza alcuna

[1]) *Antologia*, vol. VIII, p. 118. È il secondo degli articoli dedicati dall'Uzielli al romanzo storico.

volontà di negarne l'opportunità o la ragionevolezza, Giuseppe Mazzini. Il quale, discorrendo dell'*Assedio di Firenze*,[1]) osservò che in quel genere di composizione «fra i due elementi storico e romanzesco, reale e ideale, che lo compongono, uno ha da essere predominante, l'altro secondario». La maggior lode, di cui gli sembra degno il Guerrazzi, è quella di aver fatto prevalere la storia e di aver fatto protagonista Firenze e non un qualunque personaggio arbitrario. «Quel protagonista ideale che dal *Waverly* in poi pare inevitabile nei romanzi, tipo equivoco, incerto, sfumato, che sfugge alla definizione e si frammezza a tutti i casi senza dominarli, senza dirigerli, specie di centro posticcio, fittizio come un'ipotesi, sostituito, per via di ripiego, all'unità vera e potente che l'autore non ha potuto trarre dalle viscere del soggetto, non è da trovarsi nel libro che Guerrazzi ha dettato»; e tuttavia rimprovera il suo autore di avere dato ancora soverchia importanza alla parte ideale, poichè a fronte della gran voce della Città combattente, del gran gemito della Città morente, tutte le altre non dovevano udirsi se non come voci udite dall'alto di un monte sulla sottoposta pianura. Il Mazzini dunque nulla trovava lodevole, fuor che la storia, nei romanzi storici; ma a lui mancò l'acume, e fors'anco l'ardire, di giungere alle conseguenze che il Manzoni toccò.

Non partiva dunque l'autor nostro da una sofisticheria tutta sua, ma quel sentimento della non perfetta armonia dei due elementi che era diffuso nella coscienza dei suoi contemporanei condusse alle conclusioni, a cui il principio dell'*imitazione* rigorosamente applicato lo indirizzava. Quale è, chiedeva il Manzoni, quell'autore di romanzi storici, a cui nessuno abbia chiesto se il tal fatto o il tal personaggio

[1]) *Scritti letterarii di un italiano*, Lugano, 1847, vol. II.

sia storico o di sua invenzione? Noi veramente gli potremmo rispondere che questa non è sorte singolare degli autori di romanzi storici; ma che a tutti, anche all'autore di romanzi veristi, si chiede se il tal fatto o il tal personaggio sia imitato dalla realtà o cavato dalla sua fantasia; ed anche al poeta lirico si domanda se quel tal sentimento egli l'abbia veramente provato o non se lo sia piuttosto immaginato. Questa è l'unica tara del ragionamento manzoniano, e ne vedremo l'origine; ma da questo punto in poi nessuna obbiezione è possibile. Il romanzo storico confonde i due diversi assentimenti. La volontà e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verisimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro. Ma (e qui è l'inconveniente comune al romanzo storico con tutte le specie di poesia che inventano sopra a un tempo passato) è scritto per altri. Mettiamo pure che all' autore sia riuscito di comporre un racconto che agli uomini di quel tempo sarebbe parso verisimile; avesse, cioè, suscitato l'assentimento poetico. Un tale effetto sarebbe allora venuto dal confronto spontaneo e immediato tra il generale ideato dall'autore e il reale ch'essi conoscevano per esperienza; insomma all'arte non si sarebbe chiesto che il verisimile, mentre il vero, l'archetipo dell'imitazione, era fuori dell'opera d'arte, nella nostra coscienza. Al contrario, per produrlo in uomini d'altro tempo, l'autore è ridotto a cercare di supplire all'esperienza coll'informazione, e di mettere, dirò così, in una sola composizione, l'originale e il ritratto. Questo era assurdo sì per il Manzoni, come per tutti quelli che non rifiutavano la *mimesi*: se l'arte è imitazione, essa deve darci il verisimile e non il vero, il ritratto e non l'originale.

L'opinione del Manzoni, sebbene a quasi tutti sia

sembrata strana, non rimase senza seguito, il che mostra che non era interamente arbitraria. Francesco De Sanctis disse una volta per incidente,[1]) che nei romanzi storici «si rappresenta un mondo contraditorio, contenuto antico mosso e animato da uno spirito che gli è alieno», perchè moderno. Egli così rivestiva l'antico pensiero del Manzoni di una nuova veste filosofica, che però appare fallace: dovremmo infatti giudicar contradittorii tutti i mondi poetici, e nè il romanzo verista sfugge alla condanna, perchè in quello di Zola, per esempio, un contenuto plebeo è mosso e animato da uno spirito che gli è alieno, perchè borghese; nè la lirica stessa personale se ne salva, poichè quando noi cantiamo un sentimento, quel sentimento è già scomparso, sicchè lo spirito creatore è divenuto alieno al contenuto. Il *rentier* Hauptmann che sceneggia le miserie dei tessitori non è così lontano dal suo contenuto come chi narra la vita di corte del secolo passato? Senonchè anche nel De Sanctis restava alcunchè del romantico, e per lui tutto è vicino all'anima del poeta purchè sia del tempo e della nazione alla quale appartiene. E così il De Sanctis e il Manzoni, con motivi solo in apparenza diversi, giungevano a pensare il medesimo del romanzo storico.

Che rimaneva all'uno e all'altro? Poichè l'inconveniente del romanzo storico è quello, secondo l'uno, di animare un contenuto con uno spirito che gli rimane estraneo; secondo l'altro, di offrire insieme l'originale e il ritratto, bisognava pensare a una forma di narrazione, nella quale lo scrittore fosse coevo ai personaggi, e non si rendesse necessario di fornire per via d'informazione storica quelle conoscenze sulla realtà che i lettori, trattandosi della lor pro-

[1]) *Nuovi saggi critici*, 2.ª ed., p. 124, nel saggio: *La prima canzone di G. Leopardi.*

pria epoca, traggono dall'esperienza. Rimaneva il romanzo di costumi contemporanei, il romanzo domestico come fu altrimenti detto, il documento umano. Il Manzoni vide folgorante in soglio il verismo balzachiano e flaubertiano, vide sorgere, sebbene non ancora a somma celebrità, Emilio Zola: eppur tacque. Lo svolgimento logico del suo pensiero critico tendeva al verismo; eppure ei non fu verista, se non in un senso assai largo. Ma egli aveva già valicato nella sua giovinezza il ponte che dal classicismo montiano metteva al vangelo letterario che fu poi la fede di tutta la sua vita; e di quei ponti non se ne valica più di uno, anche in una vita lunghissima. Il Manzoni preferì deporre la penna. Ma Francesco De Sanctis fu il banditore italiano dello Zola.

II.

Per l'interpretazione del pensiero del Manzoni, in ordine al principio del vero nell'arte caro egualmente a classici ed a romantici, abbiamo lasciato un passaggio, di cui non è facile rendersi ragione. Egli dice: all'autore di romanzi storici molti chiedono se il tal fatto e il tal personaggio siano reali o figli della sua fantasia. Noi, come si è accennato, potremmo rispondere che questa domanda si fa dagli uomini comuni per tutti i generi di composizione e che la nostra curiosità intorno alla vita dei poeti trae molto di sua forza dal desiderio di conoscere quanta parte ne abbiano essi trasportata nei loro poemi, quanta poi trascurata o falsata con l'immaginazione. Così dovremmo negare la ragionevolezza, del romanzo storico non solo, ma di tutti i generi d'arte; poichè nella contemplazione di essi, mentre l'entusiasmo si spegne, l'interesse storico lentamente prende il luogo dell'interesse estetico. Il De Sanctis, che una

pagina avanti abbiamo veduto concordare col Manzoni, ci offre ora — nè è meraviglia, poichè il suo pensiero non fu mai rigidamente sistemato — un ausilio per questo nostro pensiero che l'interesse storico non sorge se prima l'entusiasmo non è spento, nelle parole che disse a proposito del Berchet e della sua lettera:[1]) «L'interesse storico non ha niente a vedere con la poesia, la quale anche cose straordinarie e fuori natura può rappresentare, purchè le rappresenti con tale colorito da non lasciarci tempo per difenderci dall'entusiasmo e domandarci: è vero?».

Che cosa avrebbe risposto il Manzoni? Probabilmente, che è troppa audacia contare sull'entusiasmo, il quale viene di rado e dura poco. Ma v'era una ragione più profonda nel suo pensiero; quand'egli parlava di storia, non intendeva dire *interesse storico* in senso generale e filosofico, non intendeva quell'avidità della nostra mente di conoscere i fatti reali qualunque essi siano — e perciò anche il nome della cortigiana che suggerì al Dumas l'immagine di Margherita o l'età della signora per la quale Giacomo Leopardi scrisse *Aspasia;* — ma parlava di quello speciale interesse storico che ci persuade ad apprendere i fatti più gravi della società, quelli che sono patrimonio e dottrina e magistero di vita. Così intesa la storia, trovavasi un dissidio fra l'interesse storico e l'interesse poetico nel romanzo di Walter Scott e nell'epopea, ma non in tutti i generi di poesia. Chè, in altro senso, non vi è componimento che non sia misto di storia e d'invenzione, quando per istoria intendiamo la realtà obbiettiva e per invenzione la maniera personale di animarla. Per ben comprendere la parte data al vero nell'estetica manzoniana è dunque necessario introdurre un valore

[1]) *Lett. sec. XIX*, p. 488 sg.

morale nel concetto di storia. E la preoccupazione morale ci si manifesta come il cardine del pensiero manzoniano.

Abbiamo veduto ch'egli dà alla tragedia il fine di eccitare nell'uomo simpatia per l'uomo, e a questo fine egli indirizzò tutta la critica e tutta l'arte. Trovava che la determinazione premeditata di uccidere il proprio simile suppone lo stato d'anima meno poetico che si possa immaginare. Dell'*Andromaca* del Racine tentò una critica, mostrando come la parte più umanamente interessante del soggetto fosse trascurata per uno spirito d'obbedienza alle regole. La necessità di limitarsi a ventiquattr'ore di tempo moveva il poeta ad abusare delle situazioni violente e delle passioni brusche: quindi il suicidio, non mai comune fra i grandi uomini, era usato ed abusato dai tragici classicisti; quindi diveniva predominante l'amore, che fra tutte le passioni era la più feconda d'incidenti rapidi e decisivi. Per questo, mentre l'*Otello* non è più poetico che morale — poichè ci fa assistere ad un logico svolgimento, — la *Zaira* c'insegna tutt'al più che una combinazione fortuita può causare gravi disgrazie. «À la bonne heure; ce sera là une leçon, si l'on veut; mais une leçon qui n'a rien de bien imperieux, rien de bien grave.» Per questo il Racine non trascurò l'amore nemmeno nell'*Andromaca*, quando per ogni uomo dotato d'un mediocre grado di umanità tutto l'interesse verte su Astianatte. E, se i costumi in questa tragedia rappresentati sono tali che si possa ammettere tanta indifferenza per la vita di un bambino, «ce qui m'étonne, ce que je voudrais savoir et n'ose presque demander, c'est comment il arrive que là où l'on représente de telles mœurs, cet oubli même de l'humanité et de la nature ne soit pas pour le spectateur la partie dominante et la plus terrible du spectacle». Sono appunto questi costumi, queste mas-

sime di politica e questa maniera di considerare i diritti della vittoria, è l'orribile potenza che loro si ascrive di indurre gli uomini a sacrificar la vita di un bambino, il lato più terribile e più drammatico del soggetto, è il soggetto tutto intero, anzi; giacchè l'amore diviene, per così dire, una passione di lusso, una frivolezza in confronto d'un'idea così grave.

L'opposizione, in nome della verità, da lui mossa alle unità drammatiche, fu subordinata al principio dell'utilità morale. Col predominio dato in conseguenza di quelle regole assurde al suicidio, all'amore ed alle passioni violente in genere, l'antico teatro diveniva necessariamente immorale. E pareva al Manzoni,[1] che coloro — il Nicole, il Bossuet, il Rousseau — che giudicarono generalmente immorale il teatro, «siano stati tratti in errore dal non aver supposto possibile altro sistema che quello seguito in Francia. Se ne può dare e se ne dà un altro suscettibile del più alto grado d'interesse e immune dagli inconvenienti di quello: un sistema conducente allo scopo morale, ben lungi dall'essergli contrario». Anzi la sua riforma drammatica fu tutta indirizzata al fine morale: anche il rinnovamento dei cori fu da lui adottato, perchè[2] «atto a dare all'arte più importanza e perfezionamento, somministrandole un mezzo più diretto, più certo e più determinato d'influenza morale».

Certamente egli era ben superiore all'ingenuità, con la quale il Berchet giudicava del *Decamerone*. Ma anch'egli, come tutti quasi i romantici a cominciare da Federico Schlegel,[3] criticò il Machiavelli con preoccupazioni morali, e lo disse[4] spirito vigi-

[1] Nella prefazione al *Carmagnola. Opere*, Milano, Rechiedei vol. II, p. 220.

[2] Ibid., p. 221.

[3] Traduzione dell'Ambrosoli, vol. II, p. 25 sgg.

[4] *Prose varie*, Milano, Rechiedei, p. 135.

lante e profondo, «quando però non prenda per regola suprema dei suoi giudizii e de' suoi consigli l'utilità: regola iniqua e assurda, che è tutt'uno: e con la quale, per conseguenza, non c'è ingegno che possa andare al fondo di nulla». Fu poi così cristiano che della mitologia, egli, già poeta dell'*Urania* e del *Trionfo della libertà*, divenne giudice più severo dei fondatori del romanticismo, per i quali era almeno indiscutibile che le favole a noi fastidiose fossero deliziose agli antichi. Il Manzoni invece asseriva che non perchè a noi che abbiamo la sorte di non essere politeisti, quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi dei gentili, riesce, secondo le parole del Tasso, non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido e di nessuna virtù, non per questo «bisogna credere che per i politeisti dovesse essere una fonte inesausta di curiosità e di piacere». [1])

Il principio della verisimiglianza, dominato e diretto dalla ricerca dell'utile morale, avrebbe il Manzoni applicato anche nel giudizio delle opere d'arte, se egli alla critica attiva avesse dedicato gran parte del suo intelletto. Al contrario egli non pensò che a dirigere verso un fine pratico l'insurrezione, e perciò assai più abbondò in teorie che in giudizii, simile in questo al Berchet e a tutti i critici transpadani della nuova scuola. Abbiamo veduto esempi di critica singolare, come quella della *Zaira* e dell'*Andromaca* nella *Lettera sulle unità;* altri giudizii s'incontrano qua e là, sopratutto nel *Discorso del romanzo storico*, ma non hanno gran valore. Si lodarono molto le pagine sull'*Eneide*, [2]) che sono veramente bellissime per l'interpretazione del modo in cui potè sorgere quel poema mitologico in epoca che ai miti più non credeva; ma critica non hanno altra, se non l'elogio

1) Ibid., p. 128. 2) Ibid., pp. 121-125.

dello stile di Virgilio. Il *Paradiso perduto* è lodato per gli «squarci mirabili.... e la virtù poetica che ci si fa sentire quasi per tutto»,[1] la *Messiade* per «l'unione non infrequente del tenero e del sublime»,[2] che è maniera di sentenziare non dissimile dall'antica e priva di ogni lampeggiamento di genio.

Era più notevole nelle opinioni che nelle applicazioni. Disse[3] che quando si cambia la materia, non è così facile conservar la forma — e fu questa non ultima delle grandi idee di Francesco De Sanctis. — Dello stile poetico disse[4] che esso si allontana in parte dall'uso comune di lingua, per la ragione che la poesia vuole esprimere anche delle idee che l'uso comune ha bisogno di esprimere, e per questo raramente sente bisogno di parole nuove, perchè il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnare cose nuove, quanto di rivelare aspetti nuovi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nuove i vocaboli significanti cose note. Ragione ottima, sebbene non unica, per intendere il misoneismo linguistico dell'arte.

È a dolere ch'egli non ci abbia dato esemplari di una critica fondata su questi principii e su altri egualmente ragionevoli che le analogie gli avrebbero suggeriti. Poichè della critica egli ebbe una idea non meschina. Gli pareva[5] che ogni componimento presenta a chi voglia esaminarlo gli elementi necessarii a regolarne un giudizio; sicchè non è nenessario ch'egli li ricerchi nelle regole e nei tipi. E questi elementi sono tre, nell'opinione del Manzoni: «quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito. Prescindere da un tale esame, e volere a tutta forza giudi-

[1] Ibid., p. 144. [2] Ibid.
[3] Ibid., p. 127. [4] Ibid., p. 122.
[5] *Opere*, vol. II, p. 215.

care ogni lavoro secondo regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro».

Idea certamente non solida. La ricerca dell'intento dell'autore e della misura in cui l'abbia conseguito fu una delle attività maggiori dei critici nuovi, o, per meglio dire, del De Sanctis, che in ogni opera stimava doversi distinguere il mondo intenzionale dal mondo effettivo, ciò che l'autore s'era proposto di fare da ciò che gli era venuto fatto, giungendo così a un risultato affatto diverso da quello del Manzoni. Vi è infatti un punto, che ci mostra nel Manzoni il critico romantico di prima maniera, l'uomo pratico e morale che per incidente giudicava dell'arte, non dimenticando mai che anch'essa è un mezzo. E questo è il secondo dei tre elementi: «se questo intento sia ragionevole».

L'autor nostro smentiva così quel che pocanzi aveva affermato: l'esistenza degli elementi di giudizio nell'opera d'arte stessa. In verità non è possibile senza un tipo di ragione che necessariamente rimane esterno all'opera d'arte giudicare se il suo intento sia o no ragionevole. E ragione valeva per il Manzoni moralità, fede, umiltà, eguaglianza. Non v'era più un tipo estetico, ma un tipo morale, a cui le opere nuove dovevano approssimarsi.

In tal modo nella critica del Manzoni l'approvazione estetica non sarebbe mai stata disgiunta dal consentimento morale, e l'imitazione del vero a fine di migliorar cristianamente l'uomo sarebbe rimasta, per il Manzoni critico, come rimaneva per il Manzoni teorico, la natura e l'essenza della poesia.

Capitolo IX.

La critica del purismo: Francesco Torti e N. Tommaseo.

Se il Tasso con tutti i classicisti definiva l'arte «imitazione del vero a fine di giovare dilettando», il Manzoni prescriveva alla nuova arte «l'utile per fine, il vero per soggetto, l'interesse per mezzo». Nulla, assolutamente nulla era mutato; eppure quelle parole divennero il motto dei romantici. Ma il Manzoni, inserendo la *Lettera al marchese D'Azeglio* nelle *Opere varie* pubblicate nella sua vecchiaia, soppresse quelle celebri parole, non tanto, io penso, per la sua esitazione a pronunciar regole troppo rigide e quasi dommatiche come ad altri parve,[1]) quanto perchè probabilmente s'accorse che quell'insegnamento non era peculiare al romanticismo.

Se dunque, nella somma, la critica manzoniana veniva a risultati non dissimili dal vangelo del classicismo ortodosso, dovremmo ripetere per lui ciò che già dicemmo per il Berchet: che innovava nell'applicazione solamente. Nella forma, che in filosofia solo interessa, le due scuole convenivano; ma il Manzoni, come gli altri, alterava il contenuto della parte morale ed applicava finalmente l'ingiunzione d'imitare il vero. Comprese che vero per l'arte non deve essere ciò che fu vero, ma ciò che è, nei limiti

[1]) D'Ancona-Bacci, *Manuale di lett. it.*, Firenze, 1901, vol. V, p. 119.

determinati dal cristianesimo. Questo compresero tutti i romantici; sicchè dopo quello che abbiamo detto del Berchet e del Visconti egli non c'insegna nulla intorno ai principii direttivi della critica nuova. Ma è notevole, perchè fra tutti è il maggiore, e, perchè fornito di una intelligenza logica incomparabile, una volta ammessi i principii, li ordinò con sicurezza e compiutezza che gli altri non potevano sperare.

Egli, per esempio, sentì come nessun altro prima di lui, fra i romantici, la necessità di accompagnare la riforma dello stile a quella dello spirito letterario. Il Berchet raccomandò ai poeti di dissipare le nebbie della lor dizione; ma non si fermò più che tanto sulle relazioni fra la lingua e la poesia. Il Visconti negò che vi fosse stile classico e stile romantico. Il Manzoni, al contrario, pur separando le due questioni, parallelamente giunse a risolvere il problema della lingua con intenzioni, la cui simiglianza con quelle che lo mossero alla ribellione letteraria mi sembra chiarissima.

La risoluzione romantica della questione della lingua fu preparata, com'è ben noto, dai classici. Il rigorismo puristico non era tal catena che i poeti veri s'adattassero a trascinare. Vedemmo Orazio proclamare la libertà dell'artefice in fatto di vocabolario, nè un poeta dell'animo di Vincenzo Monti poteva farsi chierico dell'abate Cesari. Egli reagì contro il purismo per mezzo della celebre *Proposta*, miracolo d'arguzia e di giocondità erudita, e andò alla guerra contro la Crusca accompagnato dal dottissimo scudiero Giulio Perticari. Al quale pareva di dover seguire l'opinione di Dante che al latino, lingua estinta, spetti seguir l'arte, al volgare invece l'uso, e poneva a fondamento che «le scritture.... sono ordinate ai coetanei ed ai posteri e non a' defunti». [1]

[1] *Degli scrittori del trecento e dei loro imitatori*, I, II, cap. XI.

Pareva cosa banale, e nonpertanto era in questo principio, che le opere d'arte devono essere indirizzate ai contemporanei, tutto il rinnovamento letterario.

Subito dopo la pubblicazione della *Proposta* montiana, ed era il 1818, l'anno medesimo del *Conciliatore*, fu stampato in Perugia un libretto anonimo col titolo *Il Purismo nemico del gusto o Considerazioni sulla Prosa italiana*. Il quale è un esempio notevole dei vincoli strettissimi tra la questione della lingua e quella della letteratura e della necessità di accogliere, in parte almeno i principii romantici per chi voleva scuotere il giogo, sia pur della Crusca solamente e non di Aristotile. Francesco Torti di Bevagna, autore del libretto, che dedicò tutta la vita a un'ammirazione altrettanto calorosa quanto sfortunata per Vincenzo Monti, non fu certamente un romantico; ma vi erano tante novità nelle pagine sue quante vecchie cose erano in quelle del Berchet e del Manzoni.[1])

Il Torti fu uomo non comune di coltura e d'ingegno e, cosa a quei tempi molto rara, conobbe il Vico e si richiamò alle leggi da lui segnate, senza per questo divenire critico grande. La lunghissima lettera a Vincenzo Monti, cui pose titolo di *Dante rivendicato*,[2]) che è oggi la più nota fra le sue scritture, è in gran parte di contenuto retorico. Le vecchie leggi non sono negate: egli disputa anzi se la *Divina commedia* sia poema didascalico, secondo l'opinione del Monti, o non piuttosto epico com'egli crede, e dimostra il suo asserto con l'aiuto della de-

[1]) Per le influenze del pensiero vichiano sul Torti vedi Croce, *Per la storia della critica e storiografia letteraria*, pp. 8-9, 26-27. Il Croce stesso, e prima di lui il Trabalza, *Della vita e delle opere di F. Torti di Bevagna*, Bevagna, 1896, trattarono delle altre opere del Torti.

[2]) Ripubblicato dal Trabalza nella collez. dantesca del Passerini.

finizione del poema epico, che è, secondo Aristotile, «il resoconto d'un'azione illustre». E come negare la qualità d'illustre all'azione narrata nella Commedia, sebbene non sia bellicosa, chè non tutte le azioni epiche devono essere bellicose? Il Monti cominciava dall'escludere che il poema di Dante fosse lirico o tragico. E il Torti: «Qual nuova scoperta, signor Cavaliere! Quasi che potesse immaginarsi che la natura di diversi generi di poesia, *i quali non debbono mai confondersi fra loro*, possa sopportare una carriera *lirica o tragica* di cento e più (*sic*) canti in cinquemila ternari che compongono quindicimila versi. Per verità, questa idea trascendentale di un componimento lirico o tragico di quindicimila versi non si era presentata finora alla mente d'alcuno». L'opinione poi che la *Commedia* sia composizione in parte epica ed in parte didascalica lo fa inorridire addirittura e ripensare al mostro di Orazio. Gli pareva poi d'aver detto gran che, asserendo [1]) che l'originalità è la vera caratteristica di Dante, come se non fosse di tutti i poeti grandi.

Tale esitazione tra il vecchio e il nuovo è visibile, non meno che in queste brevi scritture, nel *Parnaso italiano*, [2]) che è l'opera sua capitale. Vi si sente già un annunzio della maniera focosa e bizzarra, — un innesto di alfierismo e di prematuro byronismo sul vecchio tipo del furibondo erudito di razza italiana, — che poi troveremo nella letteratura del Giudici. Egli è molto orgoglioso di sè; e, giudicando egualmente riprovevole il cercare opinioni e giudizii nei soliti Landino, Vellutello, Gesualdo, quanto affidarsi alle sentenze dei maestri o alle proprie impressioni, sembra persuaso che solo dai suoi tre volumi deve aspettarsi la salvazione del buon gusto.

1) *Lettera al Monti*, p. 57.
2) Milano, 1806 e 1812.

Ma altri e migliori segni dei tempi nuovi si troveranno in questo libro, ov'egli, per esempio, si oppone al gretto moralismo che poneva nell'immoralità la causa della fiacchezza artistica dell'*Adone*, ove esamina perchè mai piacciano nei poeti orientali metafore assai più bizzarre e strampalate di quelle che ne' secentisti ci feriscono, ove infine deride le dispute sulla priorità del Bracciolini o del Tassoni nell'invenzione dell'eroicomico, mostrando come già si avesse in molti canti del *Furioso* un eccellente esemplare di epico burlesco. Il che non toglie che, a proposito del burlesco, egli condanni senza remissione il Burchiello, i canti carnascialeschi, il Berni e tutti i berneschi partendo da una sua idea-tipo del ridicolo, nè ch'egli s'attenga ai vecchi concetti dello stile e dei pregi letterarii, allorchè asserisce che «è ben difficile che i vizj puramente dello stile facciano cadere un'opera poetica, quando essa d'altronde non manchi d'un fondo abbastanza ricco d'invenzione, d'ordine, d'interesse e degli altri pregi essenziali dell'arte», nè che molte altre volte la sua agilità d'intelligenza poltrisca nei luoghi comuni della retorica e degli ammaestramenti di belle lettere.

Pure tutti questi luoghi comuni della critica retorica son ripetuti con un certo tono di verità, che non sappiamo in che sia, e tuttavia persuade a riguardare nel Torti un uomo vicino alla rinnovazione. Non foss'altro si accostava ai tempi nuovi per la sua noncuranza della critica di parole, e per un certo far capolino dei nuovi gusti, come là dove afferma [1]) che tutti i conoscitori trovano infinitamente più sublime la pittura degli ultimi momenti dell'infelice Didone, che il Concilio di Giove con gli altri dei sull'Olimpo. E donde ciò? il filosofo potrà darvene ragione, ei rispondeva con quel quasi supersti-

[1]) *Il purismo*, p. 39.

zioso amore per la filosofia, ch'era in tutte le menti nel principio del secolo scorso. E le ambizioni filosofiche non mancavano nemmeno nello scritto sul purismo, nel quale, chiamando filosofia per antonomasia la vichiana, spiega come fenomeno ordinario dello spirito umano il sorgere di una grande poesia in secolo barbaro.

Ma il libretto è notevole di per sè. È scritto con tale veemenza che pare indirizzato contro nemici personali i quali abbiano leso l'autore nell'onoratezza o nelle sostanze meglio che contro avversarii in materia di letteratura, anzi di lingua. Ci si sente l'intenzione che il Torti aveva senza dubbio di parere eloquente e di dare — mentre accusava la prosa tradizionale degli italiani — un esemplare di quella ch'egli ed i suoi contemporanei desideravano. L'irruenza contro i poveri puristi è tale che venivano accusati perfino d'esser nati sull'Adige e non sull'Arno. Si dimostrano in prima le stravaganze e la temerità del purismo antico, cinquecentesco; poi, la superstizione e il falso zelo del purismo moderno. Si fa quindi una distinzione, che lo scrittore immodestamente dice importante, tra la prosa e la poesia italiana: ed è che mentre in poesia abbondiamo di capolavori, in prosa difettiamo di un modello universalmente accettato ed accettabile. Difatti la prosa dei puristi contravviene alle leggi del buon gusto, mancando di naturalezza, di espressione e perfino di armonia; vizii questi che furono riconosciuti, or più or meno francamente, in tutte le epoche della nostra letteratura. Infine, si dimostra che Vittorio Alfieri da Asti, banditore del purismo moderno, fu macchiato di francesismi quant'altri mai, e non fu nemmeno nel fraseggiare e nel periodare prettamente italiano.

Il Torti non spodestava certamente la critica classica. Tutto il suo libretto è fondato sulla precisa classificazione dei generi, tra i quali non deve mai esser

confusione. La prosa, quasi sempre chiamata eloquenza secondo il costume retorico, è pensata così lontana dalla poesia come il sole della terra, e ciascuna delle due ha il suo proprio stile incomunicabile. L'eloquenza è poi distinta dalla filosofia: e, quando il Torti ha asserito che soli libri eloquenti dell'età moderna sono quelli del Verri, del Beccaria e del Filangieri, gli vien dubbio che alcuno possa riguardarli come libri di filosofia e non di eloquenza. «Ma la posterità più giusta, più imparziale e più illuminata forse deciderà che queste opere sono fino all'epoca presente le sole in Italia, in cui la filosofia si mostri eloquente, e l'eloquenza filosofica». Incurante posterità, che non ha ancora pensato a deliberare!

Quest'inconciliabilità tra prosa e poesia lo portava a strane conseguenze. Per esempio, l'abbondanza boccaccevole di epiteti gli pare fastidiosa, mentre stima tollerabile nello stile poetico il *verde prato*, il *limpido ruscello*, la *bianca neve*, la *selva ombrosa*, «perchè il genio della poesia è naturalmente descrittivo (*ut pictura poësis*) e parla sempre più direttamente all'immaginazione che all intelletto; oltre di che il suono del verso, l'accento, la misura e la rima esigono talvolta per necessità tali ripienezze nella frase poetica». Altri sintomi della tabe ereditaria non mancano: le lingue sono considerate come persone, e si dice [1]) che la latina non aveva armonia naturale, sicchè «gli scrittori erano forzati a procurarsela con dare alle parole un giro artificioso», e che la francese «è la meno poetica di tutte le lingue conosciute». [2]) Il verso è considerato come aggiunto esteriormente all'opera d'arte, talchè l'Alfieri è giudicato «il primo tragico italiano, e il più infelice verseggia-

[1]) *Il purismo*, p. 167. [2]) P. 50.

tore d'Italia». [1]) Le categorie retoriche non sono ancora respinte, sicchè si ripete il giudizio di Boileau che a Pradon rimproverava di non conoscere nè la metafora nè la metonimia, nomi strani che quegli scambiava per termini di chimica; [2]) e si stabilisce che «l'espressione in eloquenza è il risultato, come tutti sanno, della *precisione*, del *colorito* e del *calore*» [3]) e per poco non s'immagina una genealogia delle virtù stilistiche, secondo cui «la naturalezza non solo è la madre della facilità, e della grazia, ma essa lo è ancora della chiarezza, e della convenienza dello stile». [4]) Ogni parola ha il suo proprio valore d'armonia, sicchè sono da lodare i nostri migliori poeti, i quali, «benchè dominati dal bisogno della rima, hanno sempre evitato di terminare i versi in voci di larghe desinenze per la disgustosa impressione, che lasciano all'orecchio: tali sono le desinenze degli infiniti dei verbi della prima coniugazione *amare*, *andare*, *fare*, *conversare*». [5]) Chi avrebbe detto al buon Torti che le rime in *are* sarebbero così presto venute di moda?

L'incapacità di scompagnare il concetto di prosa da quello di eloquenza gli faceva ricercare [6]) se gli scrittori del cinquecento avessero invenzione disposizione ed elocuzione, concedendo le due prime, negando la terza, e gli faceva giudicare miseramente il Machiavelli, che merita senza dubbio di essere separato dalla folla de' cinquecentisti, appunto perchè si è fatto un pregio di non somigliarli; se non che «il suo stile trascurato e pieno solo del suo soggetto potrà bene insegnarci a pensare profondamente, ma non potrà esserci d'alcun soccorso per i progressi dell'eloquenza». Malgrado questi e molti altri indizi di servitù alla critica classica, lo spirito del libretto

[1]) P. 99. [2]) P. 92. [3]) P. 83.
[4]) P. 114. [5]) P. 131. [6]) P. 134.

è quasi rivoluzionario. Vi sono idee sull'espressione degne dell'esteta più acuto. Crede il Torti, per esempio, che uno degli errori principali dei puristi è l'opinione che la metafora possa assere supplita nello stile da un termine proprio, mentre il termine metaforico non è un semplice *segno* d'un *soggetto*, ma d'una *immagine*, e però non può essere supplito se non da una nuova metafora, vale a dire da un'altra immagine, che sia analoga ed equivalente alla prima.[1]) Crede anche che la ricerca delle parole pure e delle *belle forme* di parlare sia irragionevole, perchè eleganza e proprietà sono termini relativi, che non hanno niente di assoluto e di reale in sè stessi. «Una parola ed una frase sarà propria ed elegante per esprimere una data idea, ma quella stessa sarà inelegante ed impropria per esprimere un'altra».[2])

Avversa lo spirito d'imitazione, e crede anzi che la falsità del nostro stile di prosa derivi da questo che l'eloquenza non sorse da noi spontaneamente come la poesia, ma per ricreazione erudita e per volontà d'individui. «La nostra educazione letteraria», nota egli,[3]) «sembra non sia diretta che a formare di noi altrettanti Ciceroni, e altrettanti Virgili», mentre le nostre opinioni, i nostri costumi, i nostri sistemi morali e politici non hanno niente di comune con quelli dell'antico Lazio. Perciò si mostra studiosissimo delle affinità tra lo stile degli scrittori e l'epoca alla quale gli scrittori si rivolgono, che fu desiderio capitalissimo dei romantici; e, come i romantici, vuole tale conformità non per un disinteressato sentimento di armonia, ma per ottenere che la letteratura si faccia maestra di civiltà. Rimprovera il Boccaccio,[4]) non molto a lui beneviso, di aver sparso nei suoi racconti l'indecenza e il libertinaggio per

[1]) P. 99. [2]) P. 129.
[3]) P. 153. [4]) P. 77.

rendersi interessante ad una classe di lettori che senza di ciò non lo degnerebbero neppure d'uno sguardo; nota fra i benefici effetti di una ragionevole libertà contrapposta al despotismo puristico il trionfo del libretto di Cesare Beccaria, che a tutti persuase l'iniquità della tortura e della pena di morte. «Ecco — esclama [1]) — il più bel trionfo dello stile eloquente tosto che si fece sentire all'Italia, trionfo che onora doppiamente la nazione, e che formerà epoca negli annali della letteratura e dei costumi sociali. Che il purismo ci mostri i suoi in tanti secoli della sua tirannia!».

Il purismo non poteva mostrarne perchè, secondo le parole del Perticari, esso abituava gli scrittori a parlar pei defunti, non per i contemporanei e per i futuri. Laddove, se uno scrittore vuole influire *vantaggiosamente* sullo spirito dei suoi coetanei, «è necessario che egli si mostri l'uomo del loro secolo, e non di un altro secolo, che egli prenda il loro linguaggio e le loro maniere, che alle prime parole del suo discorso si comprenda, che esso gli stimi abbastanza, perchè la sua prima ambizione sia quella di essere inteso da loro». [2]) «Se noi vogliamo parlare, scrivere, far de' libri pe' nostri contemporanei, prendiamo un linguaggio che essi intendano, analogo alla loro forma di pensare e di sentire, preciso come le loro idee, facile, svelto come le loro maniere. La natura ci ha fatti contemporanei dei nostri contemporanei, e non degli antichi; perchè lo dovremmo essere in tutto, fuorchè nel linguaggio, che è il primo legame che ci unisce agli uomini?» [3]) Né è possibile stile eloquente, senza che lo scrittore prenda il tono e le maniere del suo secolo, impieghi il frasario e le grazie nobili del suo secolo, e si valga delle nuove

[1]) P. 155. [2]) P. 143.
[3]) P. 138 sg.

risorse, delle nuove ricchezze, dei nuovi lumi e del nuovo gusto del suo secolo.[1])

Che importa, se per mantenerci fedeli al nostro tempo, dobbiamo adoperare frasi non care agli autori del trecento, quando le frasi che i puristi accusano di francesismo e di barbarie sono sulla bocca di tutti i colti italiani, e nella conversazione le più gentili adunanze le usano e le ripetono ad ogni momento, e la dama, il cavaliere, l'erudito, l'uomo di qualità credono anzi di esprimersi con eleganza adottandole? Il Torti credeva che la lingua dovesse accettare parole nuove, quando servissero a significare pensieri nuovi, e, tutt'altro che infatuato del patriottismo retorico, amava e consigliava lo studio delle letterature straniere. Gli pareva che, nella sua ragionevole libertà, il secolo decimottavo fosse giunto a una gloria letteraria non inferiore a quella di alcun altro secolo della nostra letteratura, e questa gloria ascriveva in parte, ironicamente parlando, al suo «infame culto agli Dei stranieri, agli Dei della Senna e del Tamigi, che introdussero nell'Italia nuove idee, nuovi gusti nelle arti, nelle scienze, ne' costumi, nel lusso, nella società, e nel commercio».[2])

Così la critica al purismo di Francesco Torti si fondava tutta su principii genuinamente romantici, la corrispondenza dello scrittore con la sua epoca a fine di riuscir popolare ed esercitare azione vantaggiosa, e la conoscenza delle letterature straniere a fine di rinnovare e di allargare gli ingegni che sapevan di muffa. La sua lontananza dalla scuola romantica — se per scuola romantica intendiamo una certa generazione di menti simili non solo per i principii teorici, ma anche pei gusti — si manifesta nella specie della sua ammirazione per le poesie e le eloquenze straniere che era rivolta al secolo decimottavo, non

[1]) P. 185. [2]) P. 123.

carissimo, come ognun sa, agli uomini del *Conciliatore.* Ma nella forma del pensiero non v'è dissidio.

Capitalissima dunque doveva sembrare ai romantici la questione della lingua e dello stile, se essi non erano inetti a qualunque applicazione non direttissima dei loro principii. Per cui fu trascurata, o sfiorata con parole generali, fino a Niccolò Tommaseo che aveva tutte le qualità in apparenza più utili alla bisogna, essendo un critico romanticissimo *foderato* di molta ingegnosa pedanteria e, non ultimo gregario dell'esercito che sbaragliò gli scrutinaparole, fu il più imperterrito ed atroce scrutinaparole che la terra d'Italia abbia mai dato. Bensì non fu cerbero del dizionario, ma dell'uso, e, nel tartassare le parole, non diede lezioni di eleganza e di armonia, e si provò a giudicare del valore delle parole con ambizioni ragionative e filologiche che ai classicisti raramente passavano per il capo. Fu pedante per essere antipedante, e i principii in nome dei quali giudicava le parole, sebbene non sempre accettabili, non erano certamente quelli che i critici antichi preferivano.

Fu il Cesari del romanticismo, e del Cesari non fu così spietato censore come molti non romantici. Giudicò anzi che a divenire scrittore, non grande, ma più che comune, non altro mancava al Cesari che imparare a distinguere la morta dalla lingua viva: gli mancava insomma la fede nel grande principio della rivoluzione letteraria. Questo fu invece il principio che lui, il Tommaseo, scorse nella selva selvaggia del vocabolario, ed è il principio direttivo di quel discorso, magnifico di senno, di dottrina, di arguzia, di stile, ch'egli prepose al *Dizionario dei sinonimi.* Anche in esso, come nella scrittura del Torti, non difettano idee precise sull'impossibilità di esprimere una medesima idea in modi diversi, sebbene veramente non tutte le sentenze di estetica che in quel saggio profuse appaiano farina di un medesimo sac-

co. Ma quel che massimamente c'importa è l'analogia delle teoriche di lingua che il Tommaseo propugnava con le opinioni letterarie venute di moda da una ventina d'anni. Egli stimava [1]) doversi i significati delle parole distinguere secondo l'uso più generale e più ragionevole, proprio come gli evangelisti del romanticismo volevano ligie le lettere alle passioni e ai desiderii del tempo, purchè fossero secondo ragione e morale. Ma ragionevole e generale — egli pensava — son concetti che si confondono per l'uso; giacchè l'uso non è venerabile, se non perchè si fonda sulla natura delle cose; e, se l'idioma toscano è stato assunto da tutte le genti d'Italia, non si può questo ascrivere al caso, ma alla superiorità dell'idioma vincitore, e, s'intende, alla volontà della Provvidenza. Nel considerare il linguaggio come un individuo, in sè medesimo, fornito di pregi e di difetti, il Tommaseo non era remoto dalle antiche abitudini, e giudicava la lingua toscana più gentile delle altre d'Italia e pensava che «guardando alle tre norme con le quali si può giudicare la bellezza di una lingua, dico l'etimologia più prossima e d'evidenza irrecusabile, l'analogia filosofica e la grammaticale, l'armonia musicale e l'onomatopeica; guardando alle tre dette norme, si vede che codesto caso il quale sposò l'italiano pensiero alla favella toscana, è caso sapiente; che questa necessità di prescerglielo e di sempre più fedelmente amarlo, è provvida e bella necessità». [2])

Ma non era da pretendere ch'egli rinnovasse in tutto i concetti fondamentali della linguistica. Anch'egli, come il Berchet e come il Manzoni, non fece e non potè che applicare nuovamente principii vecchi. I classicisti puristi avevano quasi troncato tutte le dispute sulla natura storica della nostra lingua,

[1]) *Dizionario dei sinonimi*, Napoli, Pesole, 1892, p. 9.
[2]) Ibid., p. 16.

stabilendo ch'ella dovesse modellarsi sulla toscana, o meglio, sulla fiorentina; se non che, per la medesima ragione che la poesia esprimeva sentimenti, passioni, opinioni di tempi andati, parlava anche con le parole morte, quasi fosse latina. I romantici mostrarono che, se la poesia vuole imitare il vero, per vero deve intendere quello a cui noi crediamo, e che, se ha da parlare ai contemporanei e non ai defunti, deve usar di quelle parole che possono nell'età nostra intendersi anche dai non dotti.

Qui il fine morale della riforma si palesava nuovamente. La letteratura deve migliorare il popolo; coprirsi di ardui veli è dunque una colpa per l'onesto scrittore. «Giova osservare» — scriveva il Tommaseo[1]) — «che la straordinarietà del linguaggio, la quale dà talvolta allo stile una cert'aria di dignità, è pregio tutto posticcio che non compensa il difetto di pregi più intrinseci. Molti si credono d'essere scrittori non comuni, allorchè rivolgono un'idea comune in abito straordinario, ma converrebbe, in quella voce, sotto forme comuni, rendere accessibile e, quasi direi, perdonabile la straordinarietà dell'idea».

Queste idee non volgari il Tommaseo si studiava di rendere feconde nella sua critica, ma non troppo raramente si compiacque d'entrare — com'egli diceva[2]) — nel pecorile prolifico dei pedanti. Pesava con scrupolo da farmacista parole e sillabe e della grammatica fu cavalier senza macchia. Ond'ha qualche cosa ancora di ambiguo fra l'uomo vecchio e l'uomo nuovo, e come nell'acredine censoria e nella virulenza epigrammatica, così ha non poco del letterato di scuola nell'assiduità pedagogica con cui va in caccia delle mende di stile. È quasi ancora egualmente vicino al Cesari che al Manzoni.

1) Ibid., p. 15.
2) *Dizionario estetico*, Venezia, 1840, p. 29.

Questi fornì la via segnata dal Monti, dal Torti, dal Tommaseo. Anch'egli battagliò per l'unità della lingua, anch'egli pose la norma nell'uso toscano, ma nell'uso d'oggi, non in quello del trecento. Ma il suo pensiero fu libero dalle incertezze dei precursori; nelle sue teorie sulla lingua — troppo ben note perchè sia opportuno insistervi e non tali in ogni modo da insegnarci alcun che di nuovo intorno alla natura della critica romantica, — non ritroviamo nè la lingua aulica del Perticari, nè la mania eloquente del Torti, nè il rigorismo sofistico del Tommaseo. E, perfettamente romantico — cioè unicamente preoccupato d'insegnare la rettitudine e di propugnare il Vangelo, — egli non si curò d'insegnare caso per caso il buon gusto e il bello scrivere, scosse dal suo mantello quella cenere pedagogica, che il dalmata non mai scosse. A lui bastava dar norme: che erano troppo semplici perchè i cervelli sicuri non sapessero seguirle senz'altro. Insegnare caso per caso le esigenze dell'uso e della grammatica gli doveva parere fatica non sempre proficua ad infondere la vita dello stile in chi non è nato scrittore, e fatica di filologo e di grammatico, non di critico.

Capitolo X.

Il classicismo dei romantici: Manzoni e Rosmini.

Il Manzoni fu dunque l'espressione più sicura e più compiuta dell'insurrezione romantica in Italia. Noi avevamo osservato le opinioni del Berchet e del Visconti, discutendo sugli elementi del loro pensiero, escludendo — pur non senza riserve — la reazione politica e l'invasione germanica, mostrando come unico si mantenesse costante nel flutto delle loro incerte credenze il desiderio di rendere la letteratura attiva sui contemporanei, ed attiva in senso liberalmente cristiano. Ma per il Manzoni discussioni simili sarebbero oziose: il suo pensiero è quasi più chiaro, più lucido, più cosciente nelle scritture alle quali egli lo confidò che nell'esposizione del critico più arguto e profondo. Non egli soggiacque ad illusioni, non egli credè di giudicare esteticamente quando dava giudizio morale; non egli si avvolge in matasse che sia arduo dipanare. Egli sapeva di voler due cose solamente nell'arte: la fedeltà al vero, la servitù al bene. Il concetto di bello, considerato in perfetta indipendenza, non era nella sua mente; e nemmeno la parola è nella sua triplice definizione dell'arte.

Perciò il suo vangelo romantico è di gran lunga più puro degli altri; e non contiene che la trama ideale del pensiero di quella nostra critica, liberata di tutti i bioccoli e di tutte le sfilacce, che l'attraver-

sano nel pensiero degli altri apologeti. Non è dunque a cercare negli scritti del Manzoni alcun indizio di una prevalenza delle letterature germaniche nei suoi gusti o di una propensione, sia pure inconscia, verso le forme feudali di governo. Nè v'è alcuna traccia di quegli ardimenti sentimentali che usiamo chiamare romantici; e, se tutti gli altri critici di quell'epoca non hanno, come già dicemmo, grande importanza nella storia dei gusti, nessuna poi ne ha il Manzoni, in quanto egli fu critico e teoreta. Delle differenze estetiche tra l'indole del poeta romantico e quella del poeta classico egli non si occupò mai: non battagliò nè a favore nè contro quell'amor del vago, dell'indefinito, del lugubre, dello strano, del pazzesco che alcuni — ma non tutti — gli ortodossi imputarono ai rinnovatori, e alcuni — ma non tutti — i rinnovatori negavano, offesi come d'una ingiuria.

Questa indifferenza veniva senza dubbio dalle intime qualità dell'animo di Alessandro Manzoni. Fu egli, nel sentimento, un romantico? ecco l'argomento di una lunga discussione del Graf, che tra gli altri indizii che lo muovono a dubitare ricorda l'opposizione, sebbene non calorosa, ch'egli mosse alla mistura del comico e del tragico nelle opere d'arte.[1]) E tale indizio di propensioni non certamente *moderniste*, tanto più notevole che il Manzoni era di Shakespeare non tepido ammiratore, osservò anche opportunamente il Mazzoni.[2]) Amava egli tutto, come l'antico Orazio, *simplex dumtaxat et unum*. Ed è ben facilmente spiegabile la sua singolarità fra i romantici a cui accennava il Graf, se pensiamo che mentre gli artisti liberi degli altri paesi, da Byron a Heine, a Vittore Hugo, amarono nei sentimenti e nelle espressioni l'eccessivo, il meraviglioso, il *monstre*, egli solo seppe sorridere senza sghignazzare

[1]) *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, p. 100.
[2]) *Le origini del romanticismo*, in *Nuova Antologia*, ottobre 1893.

e commuoversi senza troppe lacrime e in ogni momento della vita e dell'arte cercar per sè e consigliare agli altri l'equità del giusto mezzo. Chi più gentiluomo di lui nella disputa? chi più squisito nella chiarezza e nella cortesia del dire? Quando egli parla, o nel suo romanzo o nei discorsi, si studia di evitare a chi l'ascolta ogni corrugamento delle ciglia, ogni stupore degli occhi, ogni dubbiezza della mente. È un elegante *causeur* di salotto — la vita parigina ebbe pur la sua efficacia nello stile del Manzoni — che, *nobilmente timido*, parla poco, e quando parla vuol farsi intendere, e s'interrompe chiedendo: mi spiego?; o meglio, non fa così perchè così pure si diviene importuni, ma, senza parere, allarga il suo periodo, introduce sapienti dichiarazioni; con un *cioè*, con un *vorrei dire*, rende così facile l'intelligenza d'un pensiero grave, com'è facile bere un bicchiere d'acqua pura. Non dimentichiamo ch'egli nacque nobiluomo: voleva essere senza parere; voleva che l'eleganza paresse casuale e la profondità non voluta. Quale amore più classico? e qual vita più classica di quella del Manzoni? che visse longevo, tranquillo, e fu delle avventure e delle emozioni così poco curioso come nessuno. Fu anche più sereno del Goethe, che di serenità parlò troppo, e mi piace talvolta di paragonarlo ad Orazio, tanto gli è simile nella pacatezza dell'animo e nella limpidità dello sguardo. Se non che, — non è piccola differenza, intendo anch'io, — lo scolaro di Epicuro era divenuto un discepolo di Cristo e non cercava l'atarassia nella sorridente indifferenza, ma nella virtù di sentire e meditare, di contentarsi del poco, di conservar pura e la mano e la mente.

Ma il suo cristianesimo non era da Jacoponi o da Sante Terese. Continuatore del Parini, non abbandonò il sentimento del «non troppo», e talune sue opinioni inspirate da questa placidità benigna —

com'è quella sulla difficoltà di definire precisamente il torto e la ragione — son rimaste lungamente celebri. Così dal sentimento del non troppo è suggerita quella stupenda pagina sulla bellezza di Lucia, con cui si chiude il romanzo, e nasce quella sua abitudine di recedere tutte le volte che la fantasia lo conduceva un po' oltre la media realtà, onde veniva e l'umorismo manzoniano e quella che il De Sanctis chiamò la *misura dell'ideale*.

Come nell'anima così fu anche nello stile. E perciò taluni ricercarono non infruttuosamente le sue derivazioni da Catullo, da Orazio, da Virgilio, e Giovanni Pascoli paragonò acutamente, or non è molto, il capitolo del tentato rapimento di Lucia col libro secondo dell'*Eneide*. La sua prima educazione fu classica, la seconda francese; e congiunse nella sua maniera di dire l'acume ragionativo dei francesi al rilievo dell'espressione latina. Quello stile romantico, a sbalzi, a reticenze, a *colpi di mano*, or focoso or languido, or digrignante or sorridente, nel quale furono maestri Giampaolo Richter ed Arrigo Heine e presso di noi il Guerrazzi ed anche un po' il Tommaseo, quello stile ad ombre e a sprazzi come le chiese del dugento, non fu nella maniera di Alessandro Manzoni, che da buon classico sparse una luce eguale su tutte le sue pagine. Pare ch'egli abbia mirato a compiere il voto di Andrea Maria Chénier:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques

o, a dir meglio, il voto di tutti i romantici moderati, come Ippolito Pindemonte, che, facendo al Foscolo rimprovero di nascondersi con la febea favella e di stendere dalla nostra età voli così lunghi fra l'ombre dei trapassati, lo esortava:

antica l'arte
Onde vibri il tuo stral, ma non antico
Sia l'oggetto in cui miri.

e Giovanni Torti e il suo critico del *Conciliatore* [1]) che stimava «colui savio apprezzatore degli antichi, che seguirà l'*arte loro, e non la materia*». Proprio così: il Manzoni volle prendere l'arte dagli antichi e la materia dal suo prossimo, e così la sua critica poteva vertere intorno alla materia e non intorno all'arte, esser morale pratica didattica, non estetica. Nei gusti non c'era innovazione, poichè egli non era lontano dai gusti classici, onde il Giordani non fu parco suo ammiratore.

Non ci si accusi di volere, secondo la frase del filosofo, invertire tutti i valori, perchè abbiamo ricercato in un poeta romantico, Giacomo Leopardi, la più intrepida ortodossia critica, e in un prosatore classico, Alessandro Manzoni, la più sicura sintesi della ribellione romantica. Poichè ormai i nostri lettori sanno che valga la parola romantico, quando si parla della riforma critica di Milano: essa non è che un'applicazione più rigorosa ed un'interpretazione più logica delle teorie classiche dell'arte. E nella critica romantica dell'Italia settentrionale il sentimento romantico ebbe assai misera parte.

Nel Manzoni nessuna. In lui la critica nuova è puro schema logico. E questo per due ragioni, delle quali una vedemmo: che non gli era possibile introdurre i gusti romantici nella critica dappoi che non li introdusse nell'arte.

L'altra ragione è che il Manzoni fu sottilissimo e sicurissimo ragionatore, e perciò volle dare ai suoi scritti aspetto di solidità, formando le sue leggi sulla ragione immutabile, non sui sentimenti che fluttuano ed errano e variamente si colorano. Si disse, e non del tutto a torto, ch'egli era nato più alla storia che all'arte: si può similmente asserire che aveva qualità migliori per la filosofia che per la critica.

[1]) *Conciliatore*, p. 22.

La sua teoria romantica nessun filosofo avrebbe saputo rendere più compiuta e coerente — coerente fino al suicidio artistico del *Discorso sul romanzo storico*. Ne è una prova Antonio Rosmini, di cui il Manzoni fu scolaro in filosofia, ma che fu scolaro del Manzoni in letteratura.

Le teorie d'arte del Rosmini, in quanto interessano la critica più dell'estetica, hanno ben poco d'interessante e di nuovo per noi. Nel fondo dei principii critici che lo guidavano, anch'egli era un classico, niente affatto dubitoso della qualità imitativa delle arti,[1]) e ancora cupido di stabilire le differenze e le simiglianze tra la pittura e la poesia. Notava per esempio,[2]) che la fedele imitazione delle cose «potrebbe essere argomento di sottilissime osservazioni, considerando la diversa lode ch'essa riscuote secondo il diverso ingegno che esige, perciocchè nelle arti si vuol sempre vedere l'ingegno dell'uomo, per amore di cui si fanno all'uomo care e meravigliose». *Ingegno* e *meraviglia*: ecco due idee che nella critica d'arte sono peggio che classiciste, sono secentiste. «Così, nella pittura ogni imitazione anche di cosa deforme o vilissima è commendata, perciocchè è difficile ed ingegnosa; là dove nelle arti della parola non può piacere l'imitazione fedele di cosa volgare ed ignobile.» Notava inoltre che la pittura si diparte dalla poesia in questo «che la prima dell'oggetto che ritrae ha sott'occhio tutti i più minuti particolari, ed è suo officio di esprimerli tutti, e quanto più accuratamente gli esprime, tanto l'opera sua riesce più vera e viva ed emulatrice della natura; mentre ciò non è conceduto all'arte della favella; la quale mette le cose sott'occhio con tardità e successione di tempo, e se volesse tutti i particolari

[1]) *Saggi sull'idillio*, p. 90 sg., in *Letteratura e arti belle. Opuscoli vari* di Antonio Rosmini-Serbati, prete roveretano. Intra, Bertolotti, 1870.

[2]) Ibid.

delle cose descrivere, riuscirebbe noiosissima, infinita, le sarebbe impossibile ». Idee, come si vede, che non passano le apparenze esteriori, nè si dipartono dalle decrepite abitudini.[1] E s'intende che, se non abbandonò la teorica dell'imitazione, non pensò nemmeno ad abbandonare il concetto di verisimile.

Si trattava per lui, come per gli altri romantici, di dare un'attività nuova a quei principii vecchi. Il Rosmini ebbe, per questo fine, un aiuto che al Manzoni era mancato nel concetto d'ideale, non empiricamente inteso. Egli stimava che l'imitazione del vero non fosse che il primo passo e la prima lode dell'arte, la quale di poi passava all'imitazione dell'ideale tripartito in naturale, intellettuale e morale, che sono rispettivamente la perfezione astratta della unità, della pluralità, della totalità.[2] L'*ideale morale* è quello che «si esige imitato dalla cristiana letteratura; e questo ideale consiste nel considerare ogni cosa in relazione al gran tutto, nel considerare l'universo in relazione a Dio; perciò nel vedere in esso e in tutte le vicissitudini delle cose la divina Provvidenza».[3] Ciò rende ragione, osserva il filosofo, dei mali che s'incontrano per la vita, delle passioni e de' vizii degli uomini; i quali in tal modo si elevano anch'essi a soggetti capaci della imitazione delle arti, mentre ricevono una buona direzione, e si rendono atti ad apportare morale utilità.

Come lo stile è espressione dell'individuo, così la letteratura è, secondo il Rosmini, espressione della società che la genera.[4] Da quest'affermazione teo-

[1] S'intende che non voglio qui dare un giudizio sommario dell'estetica rosminiana, dottrina ben più vasta e complessa di queste norme che rimangono alla sua superficie, e che scelgo perchè appunto sono le parti superficiali delle dottrine teoriche quelle che operano sulla pratica, cioè, nel caso dell'estetica, sul giudizio critico.

[2] Ibid., p. 57 sgg. [3] Ibid., p. 70.

[4] Ibid., p. 25. Cita il Bonald come suggeritore di questa opinione. Vedi sul proposito B. Croce, in *La Critica*, II, 341-344.

rica deriva, anche qui, l'ingiunzione pratica di mantenersi fedele al proprio tempo, s'intende entro i limiti del cristianesimo. E, siccome al Rosmini sembra, considerando i tempi nostri, che solamente ciò che si riferisce all'ideale sommo, unico, assoluto del cristianesimo «possa o almeno debba oggimai piacere».[1]) così non è lecito al poeta di dimenticarsene, ed è colpevole colui che ancor s'indugia nell'idolatrica mitologia e colui che non si sforza di salire all'altezza della spiritualità moderna, la quale è lontanissima da quella di Virgilio che pure è «l'estremo che toccò giammai la società del paganesimo»,[2]) e colui che ancora logora «il tempo e l'ingegno, di che potrebbe giovare sè stesso, la patria, i suoi simili, in adornare di squisitissima eleganza meschine inezie».[3]) Poichè la letteratura odierna non può ormai appagarsi della sola bellezza dell'elocuzione, ed anzi è dovere dello scrittore moderno di presentare nell'argomento principale, negli accessorii, e nelle parole delle quali intesse le sue scritture, oggetti e memorie costantemente amabili all'uomo, che terminino e si riducano a queste tre ultime essenze: verità, bellezza e virtù.[4]) Il secolo nostro vuole alienarsi dalla natura materiale, o almeno vuole avvivare tutto ciò che è corporeo con legami che lo congiungano a ciò che è spirituale: è quest'ambizione di mostrarsi alto da terra che diparte il nostro secolo dal precedente, il quale ha fatto tutti gli sforzi per rendersi materiale e non ha potuto.[5]) La letteratura del secolo decimot-

[1]) Ibid., p. 66.

[2]) *Pensieri e dottrine trascelti dalle opere di A. Rosmini ordinati ed annotati in servigio della letteratura e delle arti belle,* Intra, Bertolotti, 1873, p. 830.

[3]) Ibid., p. 94.

[4]) *Galateo dei letterati,* cap. V, § 10.

[5]) *Pensieri e dottrine* cit., p. 83.

tavo accusa la bassa filosofia dei sensi, e il Foscolo (ecco uno dei non molti esempii di critica particolare del Rosmini), il Foscolo appalesa più manifestamente d'ogni altro scrittore l'affezione morbosa della letteratura del suo tempo, e, come i belli e finissimi panni non rendono migliore la condizione dell'agonizzante che li ha indosso, così niente ad Ugo suffraga l'ammirevole lavorìo ond'egli foggiò e tornì l'esterna forma del carme dei *Sepolcri*, il quale, esanime per la sostanza, sol per la forma vive e vivrà. [1])

Il Rosmini, sebbene filosofo, non giungeva ancora a intendere la falsità del concetto di *forma esterna*, e non aggiungeva gran che al sistema critico del Berchet e del Manzoni. Anch'egli credeva doversi il giudizio fondare sulla fedeltà al vero e l'osservanza dell'idea morale cristiana, e forse la sua novità non è che nell'aver reputati identici i due principii.

Credeva infatti [2]) che sì nella poesia come nella pittura l'eccellenza consista nel sapere rendere determinata la composizione, e tutte le sue parti com'elle in natura starebbero nè più nè meno e nell'escludere il vago e l'incerto, che nasce dove l'artista attinge dalle immaginazioni della mente, anzi che dalle osservazioni sulla natura. E questo non per una ragione indipendente dal sentimento cristiano, ma perchè il sistema storico — quello cioè che imita con fedeltà le cose reali del mondo — e il sistema idealistico — quello cioè che s'affisa all'ideale o naturale o intellettuale — debbono immedesimarsi e confondersi in un solo sistema, quando giungiamo, come ora noi siam giunti, all'ideale morale: «conciossiachè l'ideale morale, di cui solo possono piacersi i Cristiani, non ha espressione più fedele che l'universo, opera ottima di un ottimo autore. Tutto ciò dunque, che av-

[1]) *Apologetica*, Milano, 1840, p. 15.
[2]) *Letteratura e arti belle*, p. 54 n.

viene nell'universo e particolarmente nel genere umano, si fa ottimo, considerato come parte di un tutto ottimo, o sia come mezzo a conseguire un fine morale ed ottimo». [1]) E quella sarà letteratura bellissima, che si leverà ad essere espressione della Provvidenza, e che non si farà lecito di mutare gli avvenimenti, perchè non si farà lecito di sostituire un ideale migliore a quello di Dio, venendo di conseguenza che «il sistema storico, o sia il sistema della verità delle cose, debba essere al tutto proprio di quella letteratura, che l'ideale morale si propone». [2])

Così, per via in apparenza diversa, giungeva alle medesime conclusioni del Manzoni, giungeva, io dico, pochi anni dopo del Manzoni, [3]) a riprovare il romanzo storico con parole non miti. Egli disse che poichè negli storici avvenimenti non si scorge un sublime disegno, se non quando si contemplano in quella ragione e sapienza eterna che gli ordina e li dirige ad un fine; perciò a coloro i quali, eliminata dal calcolo l'intelligenza, non vogliono tener conto che del solo senso, non può parere la storia che cosa gretta, fredda e muta di ogni bellezza. Ed è questa la vera ragione per cui i sensisti furono obbligati ad alterarla e a rifarla a lor gusto; «e finalmente per avere un maggior campo all'arbitrio, fu inventato il genere ibrido del *Romanzo storico*, in cui le passioni possono a tutta lena sbizzarrire e disordinarsi, come non si trova mai nella storia; romanzo vestito, qual cornacchia, d'alcune penne della storia medesima, che così si disvuole e si vuole ad un tempo».

Dico che le due vie erano solo in apparenza differenti; poichè anche il Manzoni, respingendo il romanzo storico per la ragione che in esso il vero s'ac-

[1]) Ibid., p. 66.
[2]) Ibid., p. 90.
[3]) *Introduzione alla filosofia*. Casale, 1850, p. 41.

cozzava arbitrariamente col verisimile, difendeva in fondo la purità e la santità del vero. E. se il Manzoni giungeva implicitamente per questa via ad ammettere come unica maniera possibile d'arte il verismo, anche il Rosmini vi s'appressava, giustificando in nome della Provvidenza i vizii della vita e i difetti dell'universo.

CAPITOLO XI.

L'indirizzo sentimentale della critica romantica: Scalvini, Camerini, Tenca, Nencioni.

Il Manzoni e il Rosmini, penetrando con maggior sicurezza nel ginepraio del romanticismo di Milano, lo sfrondarono compiutamente e lo ridussero ad uno storicismo o verismo cristiano. Fu quello il più semplice ed il più chiaro fra tutti i romanticismi, privo di ogni nesso con questioni di estetica pura, rigidamente inteso ad una finalità pratica.

Sì il Manzoni che il Rosmini dovevano sentire la loro infinita distanza da poeti come Vittore Hugo e da filosofi come Giorgio Hegel ed intendere che, se la parola romantico doveva comprendere una vasta congerie di concetti sentimentali politici artistici variamente commisti, quel nome non si conveniva loro. Il Rosmini lo ripudiò francamente scrivendo:[1] «A me sembra che il nome di romantico attribuito al Manzoni non faccia che nuocere a quel gran fondo di verità, che hanno le sue dottrine letterarie; perchè quella voce corre per significare tutt'altro che i principii dal Manzoni professati in letteratura.... Ora, quale è l'effetto di una denominazione impropria ed equivoca, che segua contemporaneamente un sistema *vero*, e un sistema *stravagante*? Che il sistema vero sia ritardato ne' suoi progressi: che gli

[1] *Saggio sull'idillio* cit., p. 67 n.

uomini credano seguire il primo, seguendo il secondo; o che finalmente seguano un sistema medio, il quale tenga parte del sistema vero, e parte del *sistema stravagante*».

Il Manzoni non ebbe tanto disdegno per quella parola, ma seppe, quantunque non con perfetta chiarezza, che il suo romanticismo non era fratello carnale di quelli d'oltr'alpe. Parlando dei romantici italiani nella *Lettera sulle unità*, dice che[1]) «ce nom ne représente pas pour eux le même ensemble d'idées auquel il a été appliqué chez d'autres nations». E, pur non rinnegando il nome, preferiva sfuggirlo, e appunto nella lettera allo Chauvet, prima della pagina ove sono le parole da noi ricordate, ne fa sempre le veci l'appellativo *storico-cristiano*, che sarebbe la denominazione veramente adatta alla scuola critica lombarda.

Romantici si dissero molti gazzettieri, molti libellisti, molti dilettanti, molte ragazze soprattutto. Ma i letterati serii, o che tali volevano esser creduti, esitavano a bollarsi del nome di romantici, e non si può dire che quelle quattro sillabe abbiano fatto fortuna nel gran mondo della nostra letteratura. I più amavano dirsi partigiani del giusto, indipendenti, non asserviti a nessuna combriccola, ed erano felicissimi, tre o quattr'anni dopo la morte del *Conciliatore*, di cantare il *de profundis* anche al romanticismo, o, per lo meno, di assicurare che quelle dispute erano ormai oltrepassate, e potevano considerarsi come inutili. Il Mazzini, manifestando il bisogno di «una letteratura positiva, organica, sociale», diceva nel 1839 perito il romanticismo,[2]) e da un pezzo. Ne tesseva la storia con brevi parole:[3]) «Le inspirazioni, gli studi suoi avevano ancora per ori-

[1]) *Opere varie*, Milano, Rechiedei, p. 77.
[2]) *Scritti letterarii*, Lugano, 1847, vol. III, p. 279.
[3]) Ibid., p. 283 sg.

gine, via e scopo l'uomo isolato, l'individualità sola. E come mai dal punto di vista dell'individualismo arrivare ad un concetto che accolga armonicamente i tre termini entro cui l'arte muovesi incessantemente, l'uomo, l'universo e Dio? Allora, nella ricerca di credenze che ricongiungessero la creatura all'infinito, ricadde nel passato che aveva a pena respinto, o si gettò ciecamente nell'abisso. Cantò il medio evo e il cristianesimo; indi tacque affranto e scoraggiato».

Questa istoria del romanticismo è per tutti i casi una storiella, ma, se è perdonabile favoleggiata del romanticismo byroniano, non ha nessun senso per la riforma manzoniana, la quale fu remotissima dall'individualismo, e, se a qualche cosa pensò, pensò appunto alle relazioni dell'uomo coll'universo e con Dio. E passi per il Mazzini, che non apparteneva alla schiera prettamente romantica dei critici settentrionali; ma anche Niccolò Tommaseo, il *capitan terribile* dei ribelli, «romantico non voleva essere riputato», di diventar romantico non sentiva prurito,[1] e che nel 1831 si parlasse ancora di romanticismo e di classicismo trovava stranissimo.[2]

E Carlo Tenca non scrisse verso la metà del secolo che il romanticismo fu colpito di sterilità in sul nascere?[3] E chi, insomma, passati i primi furori, amò dirsi romantico? Era, avrebbe detto il Rosmini, timore d'incorrere, pur essendo devoti solamente al sistema vero, nelle accuse che meritava il sistema stravagante indicato col medesimo nome. Ma, qualunque fosse la causa, il nuovo tempio rimase, appena costruito, senza officianti, sebbene i fedeli vi fossero.

[1] PRUNAS, *Niccolò Tommaseo*, Firenze, Seeber, 1902, p. 22 e 30.

[2] Parlando nell'*Antologia* delle *Erotiche* di Girolamo Fattori precedute da un *Saggio sul romanticismo*.

[3] *Prose e poesie scelte* di CARLO TENCA, edizione postuma per cura di Tullo Massarani, Milano, Hoepli, vol. II, p. 395.

Ed anche di questo scriveva con la solita rettitudine di giudizio il Manzoni al marchese D'Azeglio, rispondendo a chi gli chiedesse novella del punto a cui allora, nel 1823, si trovavano le controversie letterarie in Italia: che reputava doversi distinguere fra quello appunto che il Rosmini chiamava romanticismo stravagante e il sistema da lui propugnato in quella lettera. Il primo si sarebbe avuta molta ragione di rifiutare e di dimenticare se fosse mai stato proposto da alcuno. Il secondo vive, prospera, si diffonde di giorno in giorno, invade a poco a poco tutte le teorie dell'estetica; i suoi risultati sono più frequentemente riprodotti, applicati, posti per fondamento dei diversi giudizii in fatto di poesia. In tutta la guerra del romanticismo non è dunque perita che la parola».

Sì, certamente: nient'altro era perito. Romantici furono, e non pure nel ristretto senso manzoniano, ma in qualche propensione dei lor gusti, una schiera di critici non profondi, non vasti d'animo e di mente, ma fini parlatori e, come oggi si dice, buongustai, che da Giovita Scalvini vanno ad Enrico Nencioni ed oltre, s'intende. V'è una certa affinità fra tutti costoro, uomini di dottrina non solida e di non grandi qualità filosofiche, imbevuti soprattutto di coltura contemporanea, lettori *au hasard* dei libri del giorno, amanti delle letterature straniere e desiderosi di spargerne la conoscenza in Italia. Lo Scalvini diede opera particolarmente alla poesia tedesca e fu traduttore felice del *Fausto*, il Nencioni fu banditore della poesia inglese più recente, il Tenca si sforzò di invogliare i suoi concittadini allo studio delle letterature slave, parecchi decennii prima dell'*engoûment* russo di Parigi. Come leggevano giorno per giorno, così giorno per giorno scrivevano, e, considerata la fretta, con mirabile intelligenza e con un'eleganza di dettato e di maniera che oggi desideriamo nelle no-

stre riviste. Non ebbero nè tempo nè lena ad opere definitive; e le raccolte dei loro scritti, più spesso che alla loro vanità, dobbiamo alla pietà dei superstiti: quest'officio assunsero per lo Scalvini Niccolò Tommaseo, per il Tenca Tullo Massarani, pel Nencioni gli amici.

Almeno erano lodevoli per tale modestia, rarissima oggi che è invalso il costume di raccogliere anche le quisquilie e non si intende più che gli articoli rattoppati, se non furono scritti con intenzione, non fanno libro, come le briciole raccattate non fanno pane. Il lor dono era l'entusiasmo; e talvolta procurarono di allentare il morso delle preoccupazioni pratiche e morali, che erano fondamento del romanticismo nostrano. E s'intende, poichè per la facilità frettolosa della loro coltura essi leggevano assai più libri francesi che italiani o latini o greci, e Vittore Hugo ebbe sul loro spirito efficacia maggiore del Manzoni. Ma, se qualche volta mormorarono timidamente d'indipendenza dell'arte, non credete, come non crederete all'*art pour l'art* di Vittore Hugo, che fu persuaso della necessaria missione sociale dell'arte da quando fece il legittimista a quando fece il *grand-père*. In che consiste l'inafferrabile critica del Nencioni se non in una vaga e femminile simpatia morale per i suoi scrittori? Deplorava anch'egli la nostra arte «atea, materialista, sensuale, egoista», [1]) voleva il ritorno dell'ideale, credeva che la sola opera efficace che possano oggi tentare i poeti è di «descrivere la loro epoca, e non quella di Carlo Magno». [2])

Solamente, ciò ch'era razionale in Manzoni e in Rosmini diveniva in costoro sentimentale, ciò ch'era principio diveniva abitudine. Il loro ideale morale era vago, incerto, indistinto, senza nome; e nebuloso

[1]) V. p. es. *Saggi critici di letteratura inglese*. Firenze, 1897, p. 124.
[2]) Ibid., p. 69 sg.

doveva di necessità riuscire il confronto tra l'opera d'arte e quell'ideale, onde sorgeva il giudizio. Si studiavano d'infrancesare i loro scritti, ed erano, insomma, epigoni del Sainte-Beuve, incapaci realmente, come questi era incapace per modo di dire, di parlare di scrittori, sui quali non fosse possibile abborracciare uno *schizzo psicologico*.

Della parte negativa del romanticismo rimaneva l'aborrimento per la critica stilistica, della parte positiva la tendenza morale. Tutto il resto è indefinibile, e di metodi critici non è da parlare. Al Nencioni piaceva *Aurora Leigh* per quattro ragioni, ch'egli catalogava con un *soprattutto*, *poi*, *terza*, *quarta* come se fossero concetti logici, di contenuto che si potesse rettamente definire; e queste quattro ragioni erano: *sopra tutte* l'ispirazione lirica, *poi* il patetico, *terza* la sincerità, *quarta* la musica del verso. [1]) Chi sa come possa concepirsi una ispirazione lirica senza sincerità! Al Camerini piacevano le liriche del Girardi «per una certa soavità di concetti e di stile». [2]) Parlava delle *Grazie* del Prati, e dopo aver deplorato gli insulti del poeta ai critici e narrato la materia del poema, aggiungeva, così di passaggio: «Se il tentativo risponda alle condizioni espresse dal poeta, se sia nuovo nella nostra letteratura, se la bellezza del verso possa salvare la vanità del concetto, io lo lascerò a giudizio dei più discreti». [3]) Chi soffrirebbe un romanziere che dicesse: ecco il titolo, quanto al romanzo se lo faccia il cortese lettore? Pure si tollera il critico, che non fa critica.

Comunque tutti, scrittori di gentili maniere e di piacevole ingegno, furono utili questi critici sentimentali alla francese a far comune tra noi un certo odore di colture straniere. E non tutti furono, come

1) Ibid., p. 72 sg.
2) *Profili letterari*, Firenze, 1870, p. 328.
3) Ibid., p. 309.

critici e filosofi, così esigui cervelli come Eugenio Camerini. A Giovita Scalvini nocque il torbido carattere e la pertinace miseria: chè calore ed acume non gli mancava, nè si può dire che di dottrina non moderna difettasse, come quegli altri, egli che si vantava di leggere Omero quindici volte all'anno. Non l'ho collocato in questa schiera se non per l'incertezza complessiva della sua opera e per la costante ammirazione di una letteratura straniera, nella quale ei derivava, del resto, direttamente da Giovanni Berchet: chè, quanto al resto, ei non fu nè francese nello stile, nè sentimentale nell'idea morale a cui paragonava le opere d'arte. Ma, appunto per questo, serve meglio al nostro fine di mostrare quanto fosse illusoria quell'indipendenza dal romanticismo, che a molti piaceva allora di affrettare.

Nel 1829 egli scriveva[1]) che «nascerà una nuova poesia, la quale non sarà (con pace dell'una e dell'altra parte) — all'una ed all'altra egli dunque si considerava estraneo — nè classica nè romantica: perchè se la prima è da molte età senza vita, l'altra ha pure rovinato nell'abisso che le vicissitudini degli ultimi anni del secolo decimottavo hanno aperto fra la vecchia civiltà e quella che viene nascendo, da noi ancora soltanto presentita». Parole non chiarissime, in verità. Ma, se lo Scalvini sapeva in qualche modo profetare l'arte avvenire, in critica era un puro romantico, e nell'esaminare — con molto intelletto e con moltissimo amore — i *Promessi sposi*, vi distingueva due intenzioni: quella di riprodurre, con colori schiettissimi, un periodo della nostra storia e quella di farci pervenire a una dottrina di verità e di consolazione: vi osservava dunque ciò che corrispondeva ai due cardini della critica romantica, l'idea del vero e l'idea del bene. Notava, senza nes-

[1]) Nelle *Osservazioni critiche sui Promessi sposi.*

suna intenzione di biasimo, anzi come cosa ragionevolissima, che nel Manzoni la seconda intenzione prevale sempre sulla prima, e lo lodava di avere scansato i difetti che una dottrina, la quale *non solo insegna, ma obbliga*, può rendere necessarii all'artista cristiano. Potrebbe, egli dice, «torgli di sua libertà: vietargli di usare pienamente le sue forze; condurlo a riprodurre l'uomo, non intero qual è, comparato al vero, ma quale debb'essere, comparato alla fede». Ed un altro pericolo stava innanzi al Manzoni: quello di travisare i tempi, perchè meglio rispondessero al suo intento. Or, se è notevole l'ingegno e la libertà con cui indicava le dannose conseguenze di una dottrina morale rigidamente intesa nell'arte, pur suo principio di critica rimane il verisimile e l'imitazione, e solo in nome di questo ammonisce contro agli eccessi dell'altro. Ammonisce, senza alcuna volontà di sovvertire l'ideale morale allora imperante nella poesia; chè anzi le lodi del cristianesimo manzoniano — ben diverso dal dantesco che faceva prevalere il dogma alla dottrina, — cristianesimo che non mira a farci contemplativi, ma attivi e militanti, nè vuol condurci al cielo prima d'avere amato quaggiù gli uomini e combattuto l'iniquità e l'errore, le lodi di quel cristianesimo che non si scompagna mai dal liberalismo e dall'amor di patria inspiratore di tutta l'opera manzoniana [1]) ricorrono con molta frequenza nel discorso.

Proclamava la morte dei generi classici, sostenendo — questa volta col Mazzini e non col Manzoni — che pittura e poesia sono oggi al tutto rappresentative dell'individuo, non, come l'epopea antica, d'una intera società. Onde all'epopea è succe-

[1] Gli scritti dello Scalvini non ebbero grande diffusione. Qualcuno dei ferocissimi che chiamarono il Manzoni e i manzoniani traditori della patria, se avesse letto queste osservazioni, avrebbe forse *trattenuto il giudizio*, secondo l'avvertimento di Pirrone.

duto il romanzo storico cui egli — come il Manzoni a tutta l'arte — dà il fine di riempir le lacune che la storia, per manco di fatti, ha dovuto necessariamente lasciare nella descrizione dei tempi. Riprovava lo Scott per avere semplicemente amato la verità che diletta e commuove, senza subordinar gli avvenimenti a un'idea unica, nè crear caratteri, nè suscitar passioni a fine di fermare gli animi nostri in qualche grande persuasione. Ed era evidente la sua predilezione per il Manzoni, «che ha una dottrina da insegnare», sullo Scott, che non ne ha nessuna, e sul Goethe, che sembra volerci far diffidare di tutte. Che più? asseriva che «la fantasia ha perduto de' suoi lieti colori, i nostri sensi sono logori, la natura si fa più ognora fioca di voce per i nostri orecchi: la ragione sola viene acquistando e stendendo la sua giurisdizione». Segno che il romanticismo non era ancora precipitato nell'abisso.

Che diremo del Tenca, il quale affermava il romanticismo colpito di sterilità fin dalla nascita? Se ne persuase assai tardi. Nel 1857 scriveva un saggio sul teatro di Sofocle, tradotto da Felice Bellotti, e pareva non tenerissimo verso i gusti romantici. «Già non è vano», diceva,[1] «lo scorgere come al chetarsi delle contese letterarie si torni adesso con maggiore avidità alle antiche sorgenti del bello, da cui parve volesse distorci l'odio delle servili imitazioni». E si meravigliava che alcuno affettasse ancora ribrezzo dell'arte pagana, e credesse esaltare la moderna civiltà negando agli antichi ogni alto senso morale, e quel decoroso rispetto della donna, che una critica indotta o appassionata fa uscir tutto dalle foreste germaniche o dai castelli del medio evo.[2] Sicuro: ma dodici anni prima, che non sono poi un secolo,

[1] *Prose e poesie*, vol. II, p. 6.
[2] Ibid., p. 19.

parlando del Niccolini e della sua estetica, secondo la quale il poeta ed il pittore sono tanto più grandi quanto più esattamente riproducono le bellezze sparse nell'universo, osservava:[1] «Non si tratta di cogliere l'intimo senso del bello che esiste nella natura, si tratta solamente d'imitarlo colla maggior perfezione possibile. È il concetto dell'arte greca, il culto della bellezza materiale, quel culto che traeva il popolo ateniese a onorare la sregolatezza licenziosa della bellissima Aspasia».

Alti e bassi di giudizii, facilmente spiegabili, se pensiamo che il Tenca, simile in questo ai suoi compagni di schiera, toltone lo Scalvini che ci sta molto a disagio, grande dottrina latina e greca non ebbe; anzi di greco non seppe. Il che non gli vietava di lodare la traduzione del Bellotti, che non è gran male, ma anche di discutere la questione delle lingue in Grecia, se cioè dovesse prevalere l'uso classico o il moderno e in che senso.[2] Ma non tutti gli uomini sanno inibirsi di parlare di quello che non sanno perfettamente, e certo nemmen io sono puro di questa pecca; perciò perdoneremo al Tenca di aver paragonato i personaggi di Metastasio a belle statue greche, nelle quali «la passione non giungeva mai a scomporre i tratti del viso o le pieghe del manto»,[3] ricordando che insieme coi suoi vizii molti ebbe anch'egli le sue virtù.

Anzi nè il Camerini, nè il Nencioni, nè altri di quel genere d'ingegno sono degni di stargli a fronte. È scrittore di gusto fine, di facile conversazione, di eloquio elegante, sebbene sia un'eleganza data dal giro del periodo più che da intime qualità dello stile, e se da lontano piace, da vicino dilegua. Espone le opere d'arte con lucidità, cercando di mettere in luce

[1] Ibid., vol. I, p. 78. [2] Ibid., II, p. 301 sgg.
[3] Ibid., I, p. 80 sg.

sopra ogni altra cosa il significato morale dei personaggi. Sua virtù, più che l'entusiasmo, è la simpatia: egli biasima mal volentieri, pure elevando raramente il tono della sua voce, e ha più l'aria di intrattenersi col suo autore come amico con amico, anzi che come il giudice con l'accusato. Del Niccolini, per esempio, egli, romantico, diede un giudizio assai equo, non troppo lodando come i toscani, nè troppo biasimando come il De Sanctis. E quello scritto è particolarmente notevole per l'acume con cui si segue, nel pensiero del Niccolini, una progressiva accettazione dei nuovi principii di poesia e di critica, in ogni passo contrariata da una timorosa obbedienza alla tradizione. Il Niccolini vi è svelato come un romantico che non vuol parere, ed è giustamente detto poeta di conciliazione. [1])

Se era indulgente verso gli avversarii, doveva eccedere in benignità coi compagni d'arme. Ne è una prova la commemorazione del Grossi, tutta panegirica e con certe *tirades* volgarucce anzi che no; di quella infelicissima *Ildegonda* scriveva: «un favore così universale, così consentito nell'istante delle più violenti (*sic*) contese letterarie, era la prova più solenne che la poesia, quando scaturisce dalla realtà delle passioni e si fonda sulla verità della natura, ha qualche cosa in sè di durevole e di grande, che sorvola a tutte le artifiziose teorie dei critici». [2])

Non è a credere che negli altri scritti ci s'imbatta molto spesso con idee generali più notevoli di questa. Gli epici moderni riprova, perchè nessuno di essi «pensa a svegliare le simpatie della nazione con avvenimenti grandi ed onorevoli per la nazione». [3])

[1]) Ibid., p. 106 sg.

[2]) Ibid., p. 124. Secondo lui il Grossi "rappresenta, per così dire, il lato sentimentale di quella letteratura che inspirossi alle grandi idee storiche e cercò di tradurle in atto „ (p. 113).

[3]) Ibid., p. 70.

L'epopea — ripete per la centunesima volta [1]) — ha bisogno del meraviglioso. e il meraviglioso non esiste più. Chi lo cerca nei miti della Grecia antica, e fa soffiare da Eolo i venti incontro a Colombo, o introduce Nettuno a far guerra all'ammiraglio Emo, move al riso l'età che ha dato lo sfratto a tutta l'olimpica canaglia, [2]) ed ha cacciato Eolo e Nettuno nella caldaia d'un battello a vapore. Il Niccolini dovette convincersi che i tempi erano mutati, e che la moltitudine «non cercava più l'arte per sè medesima, ma cercava invece sè medesima nelle opere d'arte». [3]) I *Lombardi* del Grossi non furono quel capolavoro che l'autore voleva, perchè — oltre che non è possibile epopea senza rappresentazione dell'ideale storico popolare e perciò (?) senza maraviglioso [4]) — «vi si riproduceva un'epoca, la quale non aveva più colla nostra nessuna corrispondenza nè per civiltà, nè per credenze, nè per indole: vi si narravano fatti che non avevano nessuna importanza nazionale, e appena giungevano a solleticare la vanità municipale: vi si decantavano personaggi sconosciuti, dimenticati dalla storia, e le cui gesta, quali anche vengono descritte nel poema, non meritavano l'onore dell'epica tromba». [5]) Quasi tutte le tendenze principali del romanticismo sono evidenti nella sua critica; ed ecco il culto per la storia, oltre che in altri giudizii or ora ricordati e nell'ultimo particolarmente. nella critica fatta al *Marco Visconti*, ove invano si cercherebbe «la grande e compiuta rappresentazione di un'epoca»; [6]) ed ecco il desiderio berchettiano di allargare i confini della nostra critica nell'affermazione che «oggidì le letterature non possono

[1]) Ibid., p. 70. V. anche p. 133.
[2]) *Olimpica canaglia*, chiama un'altra volta gli Dei a proposito della *Pioggia d'oro* del Grossi, I, p. 116.
[3]) Ibid., p. 86 sg.
[4]) Ibid., p. 133.
[5]) Ibid., p. 134.
[6]) Ibid., p. 138.

più vivere isolate e gelosamente solitarie, ma debbono invece procedere armonizzanti fra loro, e giovarsi ed arricchirsi nel reciproco contatto»;[1]) ecco perfino la simpatia per il medio evo — così rara, almeno in apparenza, nella nostra critica nuova — laddove deplora che la Grecia voglia riattaccarsi troppo direttamente alla sua più antica tradizione, e le augura «una più intensa ricerca e quasi una risurrezione di quell'epoca oscura ed agitata che abbraccia il periodo dell'impero bizantino».[2]) È questo — soggiungeva — per la Grecia il medio evo, men barbaro forse, benchè meno grande di quello di altre nazioni, ma pur centro anch'esso e laboratorio di quella vita moderna, che non può senza sbalzo e interruzione rappiccarsi alla remota antichità».

Maniere nuove di giudizio non abbondano. Le opinioni di Augusto Schlegel si riconoscono in talune del Tenca, che ripete, a mo' d'esempio, il giudizio del tedesco sulla *Mirra* alfieriana, adattandolo senza troppa fatica alla *Cenci* del Niccolini: «L'orribile fatto, su cui è fondata la tragedia, la pittura di passioni vergognose ed infami, fanno della *Beatrice Cenci* quasi un'opera a sè, un'opera ch'esce dai confini dell'arte».[3]) Consente pure con lo Schlegel, sebbene non ne ricordi il nome, nel credere che il poeta debba nella tragedia dimenticare le sue qualità liriche,[4]) mentre, d'altro canto, s'accosta al romanticismo francese, nell'importanza che dà al contrasto, alla situazione, al conflitto, parole che così spesso ritroveremo nel De Sanctis.

Egli è dunque il più lodevole fra i critici giorna-

[1]) Vol. II, p. 340. [2]) Ibid., p. 306. [3]) Ibid., I., p. 103.

[4]) A. G. SCHLEGEL (*Corso di letter. dramm.*, I, p. 158) trovava che lo stile tragico di Eschilo "è certamente ancora imperfetto, e s'innalza troppo sovente al genere epico o lirico". Il TENCA (I, p. 101) dice del *Lodovico il Moro* di G. B. Niccolini: "forse qua e là si vede troppo il poeta anche in questa tragedia".

listi di quell'epoca, pur rimanendo senza una figura propria e non aggiungendo nulla al piccolo repertorio delle nuove idee. Onde non ci aspetteremmo da lui uno scritto così importante come quello che nel febbraio e nel marzo 1852 egli dedicò alla storia della letteratura italiana di Paolo Emiliani Giudici.[1]) Allora il Tenca era, diremo, un ex-romantico, e parlava di un libro non ricco veramente di elogi per il Manzoni e per la sua scuola; è prezzo dell'opera osservare com'egli si sia comportato.

Si studia di mantenere un tono tranquillo e dignitoso, di considerare le cose dall'alto, di ostentarsi estraneo a tutte le passioni letterarie, anzi di parlarne come di memorie storiche, lontane ormai dalla vita nostra e dal pensiero. Tenta, con profondità di cui i lettori degli altri scritti non lo terrebbero capace, di raggruppare la storia della letteratura nostra intorno alla lotta tra spiritualismo e materialismo. Questo porta all'ironia, all'indifferenza morale dell'arte, alla ricerca della novità formale, alla negazione disperata. L'Alfieri, il Foscolo, il Leopardi, non trovando la vita rispondente al loro ideale di maniera, ne gemono. Così il classicismo moriva.

La nuova scuola, col ritorno allo spiritualismo, ridonò all'arte la libertà d'ispirazione; giacchè «collo smarrirsi dell'ideale a cui l'arte doveva corrispondere, coll'allontanarsi successivo della vita italiana da quell'ordine d'idee e di fatti, a cui riferivansi le sue forme letterarie, la libertà doveva perdersi necessariamente, e il pensiero circoscriversi tanto più tenacemente entro le forme esteriori, quanto più veniva fuggendo il concetto che le aveva create».[2]) Il qual pensiero era acutamente dedotto dal principio romantico della fedeltà dell'arte alla vita e dall'er-

[1]) *A proposito di una storia della letteratura italiana*, nel *Crepuscolo*, ripubblicato nelle *Prose e poesie*, vol. I, p. 361 sgg.

[2]) Ibid., p. 388.

rore, anch'esso romantico, della forma esteriore. Ma la nuova scuola, indubbiamente benefica in queste intenzioni, errò nell'applicarla, non seppe affrontare i tempi moderni e tornò a quel medio evo contro cui aveva combattuto le estreme battaglie l'intelligenza italiana.[1])

Era perciò ragionevole la condanna del Giudici e in generale di tutti gli antiromantici spietati? Il Tenca non credeva, perchè[2]) al romanticismo noi dobbiamo in gran parte gli elementi e la possibilità di creazione dell'arte che vagheggiamo: noi gli dobbiamo un intero sistema di critica, bastante per sè solo a ristorare una letteratura. Un'analisi compiuta di quest'arte e di questa critica noi non possiamo aspettarci dal Tenca, ma parecchie delle sue osservazioni non sembrano trascurabili. Egli ascriveva alla scuola romantica il merito d'aver propugnato una letteratura popolare, e in generale la elogiava per le sue intenzioni morali. «L'arte — così egli dice[3]) con parole che mostrano quella preoccupazione morale, che fu di tutti i romantici, e più particolarmente sociale, che fu del Mazzini — l'arte abbandonava l'astrazione, usciva dal campo delle passioni individuali per afferrare timidamente qualche rapporto morale, per ritrarre qualche condizione sociale dell'uomo, non più considerato nella potenza isolata ed istintiva della sua natura, ma nei vincoli particolari della sua esistenza». L'individualismo della vecchia letteratura aveva condotto a una specie di fatalismo indifferente, entro cui s'aggiravano gli avvenimenti e le passioni senza riflesso alcuno di coscienza morale. Il cristianesimo, illuminandole improvvisamente della sua luce provvidenziale, poteva restituire alle azioni umane la loro parte di responsabilità.[4])

1) Ibid., p. 390.
2) Ibid., p. 395.
3) P. 400.
4) Ibid., p. 402-403.

il critico non dimostrava — nè forse avrebbe facilmente potuto — che l'uomo dei classici e dei classicisti, da chi tragediò *Edipo Coloneo* a chi tragediò *Bruto II*, era potenza isolata ed istintiva, libera di vincoli col suo simile; nè mostrava come dall'individualismo si giungesse necessariamente al fatalismo indifferente; nè comprendeva che presso i classici, almeno antichi, il fatalismo non cozza con la libertà e con la responsabilità — cosa veramente non facile ad intendersi da chi della tragedia greca abbia così scarsa e indiretta conoscenza come il Tenca. Egli si appigliò al concetto della responsabilità, e se ne servì ad interpretare parecchie manifestazioni del romanticismo, dando per tal modo una specie di novità al suo pensiero. Anche il culto del vero, intendeva, ad esempio, come effetto del rinato sentimento di responsabilità. La tendenza a osservare non più nei suoi rapporti generali ed astratti, ma nell'intimo del suo animo e nelle circostanze reali della sua esistenza, faceva sentire — sono parole del Tenca — un altro bisogno, non meno urgente, della nostra letteratura. «Il culto del vero, come fu inteso e praticato dalla nuova scuola, era una conseguenza immediata di questa responsabilità restituita alle azioni umane, e fu un vero beneficio recato all'arte, sottraendola alla necessità dell'astrazione, e a quell'arido campo di creazioni artificiali, in cui aveva dovuto immiserire la sua grandezza». Così quel culto esagerato e minuzioso della verità storica e locale ha la sua radice in questo sentimento della responsabilità rivendicata alle azioni umane. Perchè un fatto, ad essere giudicato sotto il suo vero aspetto, a risaltare in tutto il valore della sua moralità, ha bisogno di essere sussidiato da tutte le più minute circostanze che possono concorrere a metterlo nella sua luce più chiara e più giusta.

Il problema artistico era malamente falsato, come

in tutti i romantici, poichè il critico non giudica il valore morale delle azioni rappresentate dai poeti, ma l'efficacia espressiva con cui li rappresentano. Oltre di che, il Tenca mi pare non ami le scorciatoie, se interpreta il culto del vero come effetto del sentimento di responsabilità, mentr'esso era vecchissimo nelle teoriche d'arte e nelle intenzioni degli scrittori, e solo si ebbe dalla riforma letteraria un nuovo indirizzo. Conoscere le più minute circostanze dei fatti sembra utile al Tenca per giudicarne il valore morale secondo i principii della libertà e della responsabilità: sembra utile ai *deterministi* per dimostrare che la più libera delle nostre azioni è il risultato inevitabile d'infinite e minutissime necessità. O l'uno o gli altri hanno torto.

Oltre che per la popolarità e per la morale cristiana, lodava Carlo Tenca il romanticismo per due ragioni ancora. L'una era l'introduzione del sentimento della natura in poesia, poichè «la natura della scuola tradizionale non fu che spettacolo di bellezza agli occhi ed alla fantasia, non mai affetto e commozione dell'animo, e armonia di misteriose sensazioni tra l'uomo e l'aspetto della creazione».[1]) L'altra era l'opposizione all'eccessiva importanza che i classicisti — e non ultimo fra di essi l'Emiliani Giudici — davano al significato politico della letteratura. «Occupati come sono, disse il critico nostro,[2]) a cercare nelle manifestazioni del concetto letterario le fasi dell'esistenza politica della nazione, gli scrittori di questa scuola non sanno vedere altro punto diverso o più elevato, a cui si diriga l'attività dell'intelligenza. Per essi il problema è tutto pratico e di applicazione immediata: ogni tentativo, ogni aspirazione d'arte, che trascenda appena i confini di questo intento, è da essi sdegnosamente respinto e condannato.... Da ciò

[1]) Ibid., p. 405. [2]) Ibid., p. 372.

l'importanza esagerata attribuita all'elemento politico, e il subordinare i grandi periodi della civiltà nazionale alle brevi e mutabili vicende degli stati od alla preponderanza degli individui e delle fazioni». Questa preoccupazione traviò il Foscolo, il Leopardi, il Botta ad accusare d'ignavia quella scuola, che dava alla nostra poesia i cori del Manzoni e le ballate del Berchet, e allo Spielberg dava prigionieri e a Radetzky le cinque giornate. Il Tenca ha buon giuoco a respingere la calunnia; «bensì — aggiunge[1]) — la nuova critica tendeva a fecondare più largamente il campo delle dottrine letterarie e a sottrarlo a quella gelosa e persistente preoccupazione, che lo conduceva a isterilirsi inevitabilmente. E portando l'azione educatrice dell'arte in una sfera più elevata e considerandola in tutta la vastità de' suoi rapporti civili e sociali, riempiva il vuoto lasciato dall'ultima scuola, e ne rendeva più universale, più proficuo e più durevole il concetto».

Le parole erano nuove, non l'accusa. Il Tenca non seppe vedere a fondo nel suo pensiero: altrimenti si sarebbe accorto che non gli dispiaceva nei classicisti quel far tutto pratico il problema dell'arte, sibbene il volgerla ad uno *scopo immediato:* in altri termini, l'apologia della congiura, della violenza, della rivoluzione con che si disconosceva la provvidenzialità della storia. Se riprova l'esagerata importanza attribuita all'elemento politico, bisogna star guardinghi e non lasciarsi attrarre a vedere nel Tenca un propugnatore dell'indipendenza teoretica dell'arte. Poichè voleva che l'arte considerasse l'uomo «in tutta la vastità dei suoi rapporti civili e morali». *Civile* è in fondo parola non dissimile da politico, ma con certa sfumatura per cui s'accompagna più spesso all'idea di *costume* che a quella di *legge*, di *popolo*

[1]) P. 374 sg.

che di *governo*, di vita morale che di guerre e conquiste e mutazioni esterne degli stati. Voleva insomma il Tenca nient'altro di quello ch'era nei voti di Ermes Visconti: che la storia fosse dai nostri poeti considerata cristianamente e non secondo l'individualismo pagano di Tacito, di Machiavelli, di Alfieri.

Tutta l'apologia del romanticismo tentata da Carlo Tenca col tono di chi è fuori d'ogni fazione appare manifestamente tessuta sui principii manzoniani e rosminiani, che riducono ad unico concetto la fedeltà al vero e la volontà del bene. Ma con questo non intendo rinnegar la lode dalla quale mi son partito nell'esame di questo scritto; poichè, oltre la ragionevolezza e l'equità, riman sempre da lodarvi quella specie di novità, che in fondo è novità reale, mostrando — quando non è artificiosa — una mente che sa e che vuole pensare liberamente. Se il concetto della responsabilità e l'avversione allo scopo immediato si riducono alle idee più comuni della critica romantica, non è piccolo merito del Tenca avere ripensato la critica romantica col suo cervello. Bensì era nostro officio rivelare la sostanziale identità dei principii di Carlo Tenca con quelli del Manzoni,[1]) perchè ne risulti quanto fosse più agevole dichiarar morto e sepolto il romanticismo che ucciderlo e seppellirlo in realtà.

[1]) Altre prove si potrebbero citare. Parlando delle letterature slave, notava, per esempio, la mancanza di una poesia nazionale e popolare in Russia. La chiusa dello scritto è conciliativa: si afferma che la letteratura deve mantenersi fedele alla tradizione, ma senza rifiutar le novità (solite ricette di difficile esecuzione). Quanto alle guerre letterarie del principio del secolo, “ si finisce col comprendere che, se i mezzi cercati eran diversi, l'intento era unico e grande e voluto egualmente da tutti „.

Capitolo XII.

Gli estremi della critica romantica: N. Tommaseo e C. Cantù.

Scelleratissimo traditore era poi Niccolò Tommaseo, che di tanto in tanto rinnegava il romanticismo, come San Pietro il maestro suo. Ma al romanticismo fu dato mani e piedi, ed appartenne anzi all'estrema destra. Il suo romanticismo non era evangelico, come quello del Manzoni, ma domenicano ed inquisitore.
Il Prunas di recente ha scritto un libro non trascurabile su questo dalmata acrimonioso. E anch'egli sorride di quella pretensione di esser tenuto fuori del romanticismo. Eppure non sa liberarsi interamente dall'adulatrice servitù che quasi tutti i biografi ed i monografisti avvince agli uomini di cui cercano gli avvenimenti e il pensiero. Il Prunas riconosce infatti che il Goethe, gli Schlegel, l'Addison, il Johnson, il Macaulay, la Staël, il Sainte-Beuve, il Fauriel sopratutto — l'amicissimo del Manzoni, il banditore della sua opera in Francia, il traduttore dei *Profughi di Parga*, colui che la storia della letteratura considerò schlegelianamente come il contrasto tra l'antica e la moderna civiltà [1]) — riconosce, dicevo, che tutti costoro furono familiari al Tommaseo, eppur nega che abbiano avuto una qualche efficacia sul suo spirito.

[1]) Vedi il Mohl nella prefazione all'*Histoire de la poésie provençale*, p. II.

Il che, anche a priori, fa meraviglia: nè ha molto fondamento sui fatti, se pensiamo che dello Schlegel. a non citare che un esempio, il Tommaseo accolse anche opinioni non interamente ragionevoli, com'è quella che la commedia richiede il verso acciocchè non diventi meno che prosa.[1])

Il giudizio totale del Prunas mi sembra poi peccare di eccessivo calore ammirativo: «penso», egli dice,[2]) «che nessuno prima di lui, spaziando col pensiero nelle ampiezze dell'antichità, abbia saputo con tale un movimento gagliardo e un aggruppamento felice di fatti e di idee, riavvicinare e fondere insieme le antiche manifestazioni dell'ingegno umano con le concezioni dell'arte più nuova, e riunire mirabilmente, tenuto conto dei tempi, il nostrale con l'estero, e l'osservazione più minuta, più acuta con le astrazioni ed i voli più geniali e più arditi. Egli, per questa parte, nella prima metà del secolo si leva quasi solitario».

Nessuno prima di lui aveva saputo abbracciare arte antica ed arte moderna? Ma Herder e Hegel e Goethe e tutti i critici romantici in generale non avevano preteso d'intendere con la medesima profondità le letterature di tutti i tempi e di tutti i popoli? E seppe poi il Tommaseo intendere così compiutamente come il suo nuovo biografo dice? È poi vero fino a un certo punto che il Tommaseo abbia più che ogni altra cosa cercato sempre l'idea, il sentimento, e tentato di scoprire il mondo dello scrittore e interrogare il cuore dell'uomo.[3]) Poichè il Tommaseo fu un inquisitore, e, fatto delle sue credenze e dei suoi sentimenti dogma, ad ogni autore che gli capitò sotto le unghie fece subire la prova del fuoco.

[1]) Vedi *Storia civile nella letteraria*, p. 513, e SCHLEGEL, II, p. 33.
[2]) Op. cit., pp. 34 sg., 37, 39.
[3]) Ibid., p. 37.

Questo, senza negargli virtù insigni. È certo, per esempio, che nessuno fra gli altri critici dell'epoca ebbe uno stile suo proprio di tanta novità, di così ferrea punta e rapidità nervosa. Il motto che sceglierei per la sua maniera è *frigidus ardor*, che risponde a quella ironia amara, gelida e pur combattiva. Il Tommaseo parla sempre col tono di chi si rattiene, di chi vuol parer calmo e non è, e, troppo bene educato per digrignare, sorride coi denti. Fra tutti i critici romantici egli e il Cantù sono i soli censori; or non si penetra nel mondo dello scrittore — come il Prunas dice alla maniera del De Sanctis — senza il dono dell'entusiasmo, o almeno della simpatia. Alcuni imputarono la sua acerbità a un'invidiosa ambizione, e il Mazzini lo disse[1]) «uomo d'ingegno non comune, ma irreparabilmente travolto da credenze retrograde, da una vanità irrequieta e da stolide lodi di adulatori pigmei». Ma, lasciando da un lato le opinioni retrograde che non ci hanno proprio che vedere, mi pare che dell'onestà d'animo del Tommaseo non sia lecito dubitare.

La verità a me sembra che il Tommaseo, uomo ed anima originalissima, abbia potuto nelle sue scritture frettolose e multiformi segnare il suo *suggello passionale* e perciò farle vive con lo stile, ma che di quella profondità *intellettuale*, che forse — dico solamente forse — avrebbe raggiunta in una produzione meno tempestosa, le abbia lasciate quasi interamente prive. Nella critica egli è notevole per un connubio strano che non s'era fino a lui veduto e che non si ripetè, se non forse in misura ben più scarsa nel Bonghi, intendo della critica stilistica dei classici congiunta alla critica morale dei romantici. È però un connubio davvero, e non un dissidio: giacchè nella critica delle

[1]) *Scritti letterarii*, vol. I, p. 191 (ricordando il suo atroce giudizio sul Foscolo).

parole egli fu l'erede romantico dei classici e degli scolari del Cesari. Il Veneto era allora la terra santa del purismo, ed anche il critico nostro si trattenne a «raccattare le frasine, a infilarle con pedantesca evidenza»; il Carrer, che primo incominciò a screditargli l'uso della mitologia e le angustie delle unità tragiche e l'affettata disconvenienza tra lo stile e il soggetto, durò fatica non poca a persuaderlo. Ond'egli non riuscì, come poi il De Sanctis, a dimenticare la sua educazione giovanile fino a divenire scrittore scorretto, ed anzi, *romantizzata* la critica stilistica col principio che l'uso da seguirsi è quello dei vivi, la ebbe prediletta per tutta la vita sua. A questa attività aggiunse quella del giudizio storico e morale; dato con tanta acerbezza quanta nel Manzoni era la dignitosa indulgenza, ma, insomma, con idee capitali non dissimili. Fusione tra l'una attività e l'altra non è mai negli scritti suoi; appunto perchè non sa vedere il mondo dello scrittore, e così non può considerare le parole isolate come rappresentazione della sua coscienza. Sì la parola che il pensiero degli autori non è per lui materia di speculazione o di storia, ma d'insegnamento: d'insegnamento grammaticale e filologico la prima, morale il secondo.

Un qualunque suo scritto è esempio compiutissimo di questo genere di critica, e sono fra gli altri notevoli quelli che raccolse nel volume *Storia civile nella letteraria*, titolo che è tutto un programma romantico. Son messi insieme con erudizione rarissima — per questo lato nel Tommaseo confluisce anche la corrente foscoliana — e non v'è quasi rigo che non si appoggi su di una nota: nell'arguzia e nella foga con cui sono raggruppate le citazioni e nell'uso di certe parole atroci, sento qualcosa che prenunzia la critica del Carducci; lo stile vivo, serrato, affettato per un uso costante d'infinitivi e di acri sottintesi, è tutto modellato su Tacito.

Parla molto del settecento e non con simpatia: tutti i romantici odiarono il secolo francese, e i classicisti con Niccolini e Giusti reagivano.[1]) Suo fine era «ritrarre in iscorcio, coll'uomo, il tempo suo; dimostrare come nelle questioni letterarie l'invido orgoglio deturpi gl'ingegni belli e le buone ragioni, e questi e quelle faccia con danno grande vituperate ed impotenti».[2]) Altre volte si proponeva fini anche più direttamente pratici, come quando del discorso suo su Gaspare Gozzi dice[3]) che «se la lettura del presente ragionamento giovasse a persuadere che a nessun uomo, anche nobile, si conviene tor moglie femina che sia o si creda punto punto più nobile di lui, massimamente se cotesto infelice è per maggior infelicità letterato», non avrebbe speso indarno la sua fatica. Tutto il discorso sul Chiari sembra una lunga polemica intesa a dimostrare che quel povero uomo non era poi più mascalzone dei Granelleschi suoi nemici. Nel giudizio non finse nemmeno di distinguere l'uomo dall'artista, e, quando non erano della sua divisa, fu feroce coll'uno e coll'altro. Il giudizio del Rosmini su Ugo Foscolo è laudativo in paragone del suo, nel quale si negano a quell'infelicissimo originalità, popolarità, virtù. Alle dottrine — così conchiude con non troppa carità cristiana[4]) — rispose in parte la vita: «affettò ricchezza, nobiltà, leggiadria; si stropicciò nel lezzo dei nobili e degli eleganti; e prima che riconfondersi alla materia (com'egli dice nell'*Ortis*) s'immischiò troppo in quella sudicia mate-

1) Giusti, *Scritti varii*, Firenze, 1863, p. 111 sg.
2) *Storia civile nella letteraria*, p. 315.
3) Ibid., p. 185.
4) *Dizionario estetico* (titolo scelto assai male. Dovrebbe dirsi: *Recensioni per ordine alfabetico*), Venezia, coi tipi del Gondoliere. p. 170. Altrove (*Storia civile nella letteraria*, p. 242) "il Foscolo affettava ricchezza, il Gozzi povertà: quale dei due sia più degno altri dica".

ria che chiamano il danaro altrui, e morì d'uggia, di disinganno, di debiti. Morì dopo soppresso un libro che narrava le cose di Parga; e senza aver messo un grido di speranza o di compassione alla misera patria sua». Del Leopardi è ben noto quel che pensasse. Dell'Alfieri disse che le virtù cristiane lo avrebbero «dall'ostentazione e da altri difetti letterarii guarito».[1]) Il Parini era colpevole d'aver creato uno stile troppo peregrino e superbo.[2])

Unico fra i classicisti trovò grazia presso di lui, non meno che presso gli altri romantici, Vincenzo Monti, che sembrò un precursore dell'innovazione letteraria. È noto che vi fu un'epoca, nella quale egli dubitò se dar retta ai romantici, e i romantici dal Manzoni al Tommaseo gli ebbero riguardo. Questi anzi per lodarlo adottò un principio, che non eragli nella pratica molto famigliare, che per giudicare degli uomini grandi giova collocarci nel tempo e nel paese che li vide sorgere, «poich'una delle più gravi ingiustizie che soglia farsi ai degni uomini, si è collocarli nella luce di un'età che senz'essi non sarebbe forse mai sorta, e del benefizio di questa luce servirsi per mettere in chiaro non altro che le lor macchie, e la irragionevolezza colmare con la sconoscenza».[3]) Che proprio era quello ch'ei faceva, quando esecrava la filosofia del secolo innanzi. Il Monti ebbe, nell'opinione del Tommaseo, il merito di preparar l'avvento a quella poesia che dipinge

> i costumi, e le dottrine
> E gli affetti, e i bisogni, e le vicende
> Dell'uom cui nodo socïal costringe,

di cercare nello stile non l'oscurità dotta ma la franca evidenza, di rinnovare e adattare almeno al sog-

1) *Dizionario estetico*, p. 5. 2) Ibid., p. 247.
3) Ibid.

getto le favole della mitologia, se non seppe abbandonarle, di distinguere la lingua viva dalla morta. Sebbene fu colpevole nel credere di poter migliorare la lingua scritta allontanandola il più possibile dalla parlata, «e questa distinzione superba è appunto che tenne per tanti secoli innalzato tra la nazione e la letteratura nostra un muro di divisione, nocevole alla gloria di questa e all'incivilimento di quella». [1]) L'altissimo muro fra la nazione e la letteratura fu causa anche dell'incostanza politica del Monti; poichè, vissuto in tempi che il letterato si credeva diviso dal resto del mondo, e capace di quella singolar professione politica:

> Non mi cal che di Francia o di Bretagna
> Sul lido american prevaglia il fato,
> Nè che tutta di guerra arda Lamagna;

da indifferenza tanto miseramente avversa alla sincerità delle ispirazioni poetiche, poteva per il fervore e per l'inesperienza trascorrere di leggieri all'estremo contrario. [2]) Pure fu leale e l'amor di patria non smentì mai, talchè cerchiamo, dice benignamente il Tommaseo, di temperare il giudizio della pubblica opinione che verso di lui è stata severa. «Cosa singolare! quell'uomo che primo, dopo sì lungo oblìo, richiamò l'arte al linguaggio che può sulla mente dei più, per non avere ben usato di questo linguaggio, doveva essere dello stesso suo benefizio severamente punito! La ragione non giova dissimularla: anzi è dovere congratularsene alla nazione ed al secolo. Un sentimento morale è penetrato nella nostra letteratura, onde ciò che pocanzi si teneva indifferente, fors'anco onorevole, oggidì comincia a pa-

[1]) Ibid., p. 362. Anche in *Ispirazione e arte* (Firenze, Le Monnier, 1858, p. 430) parla di una letteratura *inaccessibile ad altri che agli eruditi.*

[2]) *Dizionario estetico,* p. 268 sg.

rere, com'è, deplorabile e vile. La verità libera: ecco ormai il vero scopo dell'arte, l'unica via della gloria»

Sul fine cristiano dell'arte non si stancò mai di ribattere. Byron non gli pareva veramente poeta, «se non laddove crede o spera una qualche cosa».[1] Al Carrer, suo primo maestro di romanticismo, consigliava di consacrare il canto non solo agli affetti individuali dell'anima sua, ma alle ragioni universali della verità, della patria, della religione. «Uscir di sè medesimo, e parlare al maggior numero possibile di uomini, egli è il più dolce, il più proficuo, il più sacro dovere del buon poeta e di ogni vero scrittore».[2] Altrove che *il diletto non sia l'unico fine della poesia* gli pare «verità a stabilirsi importantissima, e la cui ferma credenza distingue la vera scuola romantica dalle ciance canore di tanti poetastri dei secoli andati».[3]

Per lui, più che per ogni altro romantico, il principio estetico del vero sta soggetto al principio morale del bene. Voleva egli propugnare la mistura del comico col tragico? «La moralità (giova il dirlo), non meno che la verità drammatica, sta nel misto del faceto col grave; in quel misto che a molti par mostruoso, perchè tutto ciò che è naturale par goffo agli uomini corrotti dall'arte».[4] Voleva determinare le differenze di significazione dei sinonimi? Stabiliva così di passaggio che esistono davvero parole decenti e parole indecenti.

Del resto, nient'altro. Nient'altro che l'insegnamento filologico o verbale e l'insegnamento morale:

[1] *Antologia*, vol. XLIV C., p. 12.

[2] Ibid., vol. XLIII B., p. 138. Altra volta scriveva (*Bellezza e civiltà*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 205) che "unico fine dell'artista deve essere il perfezionamento e il conforto della patria, e, per lei, della umanità tutta quanta".

[3] *Antologia*, vol. XXXIII B., p. 32.

[4] *Dizionario estetico*, p. 157.

questo dommatico e perciò poco notevole nei particolari; quello giustissimo per pieghevolezze di gusto e rapidità di percezione. Alla critica estetica non portò nulla di nuovo. Se egli ha un autore per le mani, poniamo il Chiari, abbozzerà un quadro de' suoi tempi con gusto eletto, con vivacità molta, con dottrina infinita, ma senza uno di quegli sguardi storici che sono delle aquile, che sono di Macaulay e di Guizot e di De Sanctis. Non sa, non può discernere l'intima figura di un'epoca, fissarne il gesto o la smorfia singolare; quel che a un lettore disattento sembra, nelle sue pagine, rapidità di sintesi non è se non velocità d'espressione, concisione di stile, laconismo retorico. Paragonatelo al De Sanctis, che non cita mai, perchè *assorbe*, perchè di quello che ha letto fa sangue del suo sangue, paragonate lui, Tommaseo, che ad ogni istante mette in vetrina enormi provviste di citazioni precise che sembrano felicissime di godere un po' d'aria dopo tanti anni di cassetto e dolersi solamente di stare un po' pigiate ed estranee l'una all'altra: è nell'esteriorità dell'erudizione la prova migliore di virtù sintetiche difettose.

Dopo il ritratto dell'epoca, il Tommaseo vi darà il ritratto dell'uomo, con metodo non dissimile. Vi dirà che il Chiari ebbe buone massime di morale, ma non gli bastò l'animo di seguirle; vi dirà che di tanto in tanto ha opinioni giudiziose, che sentì amore per l'Italia talvolta sincero, eppure la nequizia dei tempi lo tenne così basso. Peserà con tutto scrupolo ogni azione del povero uomo, giudicandone il pro e il contro, come se avesse dinanzi un uomo in carne e in ossa da assolvere o da mandare in galera, e non una memoria ond'abbia ad accrescersi la nostra conoscenza.

E frammezzo ai giudizi inserirà qualche opinione d'arte con parole di stile critico molto antico: «la *Marfisa bizzarra*, poema in ottave, di sali vivaci e di

franca dicitura, ma senza nè caratteri nè disegno»;[1]) «il Chiari tocca e non tratta; brancica il tema e non l'accarezza».[2]) Al Gozzi, «Luciano condito con una piccola dose d'Aristofane», concede «parsimonia, armonia, evidenza», «la facezia con l'affetto insieme contemperati»; al Borghi «facilità dignitosa, schietta eleganza, sicurezza di stile, rima spontanea, numero franco, chiarezza rara»;[3]) nell'esaminare il *San Benedetto* di Angelo Maria Ricci[4]) distingue: I. descrizioni, II. immagini di cose corporee, III. immagini morali, IV. similitudini, V. affetti, VI. arte drammatica, VII. dialogo, VIII. verso, IX. metro, X. morale, e infine *forma dell'opera intera*, che è per contrario il sommario dei canti.

Nel giudizio estetico il Tommaseo rimase dunque, come tutti gli altri romantici, un classicista; e quanto al romanticismo critico nè lo arricchì nè lo impoverì, accettandolo quale il Manzoni lo aveva formulato — compresa, ben s'intende, l'imposizione dei soggetti storici all'arte.[5]) Riconosciamo la finissima tempra di quell'ingegno, ma diamo a Cesare quel che è di Cesare. Alla critica romantica egli nulla aggiunse — giova ripetere — se non la passione, nobile del resto e sincera sebben trasmodante: del cristianesimo arti-

[1]) *Storia civile nella letteraria*, p. 285.

[2]) Ibid., p. 306.

[3]) *Saggio su Gaspare Gozzi, Venezia e l'Italia dei suoi tempi* (*Storia civile nella letteraria*, p. 180-259) e recensione alle poesie del Borghi (*Antologia*, vol. XLIV A., p. 107).

[4]) *Dizionario estetico*, p. 330 sgg.

[5]) V. il discorso del romanzo storico (*Ispirazione e arte*, p. 130 sg.). Ufficio del romanzo storico è " raccattare le minute parti di vero dalla mensa storica disdegnate, per rendere più evidenti i grandi fatti storici, illustrandoli colla luce della fantasia e commentandoli in modo che più cospicua ne apparisca l'intima moralità, e n'escano scintille d'affetto ". Contrastava al Goethe (ibid., p. 369) nell'opinione che sia lecita, anzi necessaria, l'alterazione dei fatti e de' caratteri storici.

stico, se il Manzoni era in qualche modo il francescano, egli fu il domenicano; per soverchio di cristianesimo, anticristianissimo fra tutti i critici.

Manzoni francescano, Tommaseo domenicano, Cantù gesuita, dirà qualcuno: e sarebbe giudizio alquanto maligno. Sono lontanissimo dal credere il Cantù un grand'uomo; ma l'opinione che di lui è corsa e corre in Italia non mi pare in tutto giusta. L'ho relegato in fondo a questa parte della trattazione, perchè non so proprio che cosa di nuovo abbia egli portato alla critica romantica, la quale è in lui tal quale con le virtù ed i vizii che abbiamo veduti nel Tommaseo. Si potrebbe ripetere per lui ciò che abbiamo detto di questo, salvo la differenza dell'ingegno, nel dalmata molto più lucido e vivo.

Sopporteremo l'inutile fatica di mostrare la genuinità romantica dei suoi principii? Che all'Alfieri rimproveri di non far mai della tragedia «nè il ritratto di un tempo nè lo svolgimento di una passione»,[1]) che la *Ginestra* deplori perchè vi si insultano quelli che credono al progresso,[2]) che il Machiavelli trovi mancante di cuore «nello stile come in tutto il resto»,[3]) ed il Pulci vituperi perchè suo unico pregio è la fantasia e canta come l'usignuolo per il piacer di cantare,[4]) e il Boccaccio perchè indulge ad un lubrico egoismo e «fa i personaggi cedere alla passione, senza quel contrasto da cui viene nell'arte il drammatico, nella vita il sacrificio che è fonte dell'ordine» e perchè non mai tenta il ritratto della vita e dell'indole italiana, sono esempii ai quali altri molti aggiungeremmo senza alcuna fatica.[5]) Basti dire che ei giunse a quello onde il Berchet rifug-

[1]) *Storia della letter. ital.*, p. 506.
[2]) Ibid., p. 615. [3]) Ibid., p. 189.
[4]) Del Boiardo dice (p. 214) che riuscì " troppo vario pel genere classico, troppo grave pel romanzesco ".
[5]) Ibid., p. 88 e 90.

giva — ad applicare, intendo, il principio della popolarità agli scrittori antichi, così che fa grave colpa a Dante dell'oscurità.[1])

Dal Manzoni trasse l'amore per la fedeltà storica, che gli fa trovare nei *Promessi sposi* la «storia democratica»[2]) e gli fa muovere al Grossi non lieve rimprovero di aver falsato la memoria dei fatti.[3]) Ne trasse anche la sentenza[4]) che l'arte «deve assumere il bello — che è poi l'interessante — per mezzo, per soggetto il vero, per fine il buono». Dal Tommaseo non si diparte nell'ammirazione per il Monti, che ebbe la missione provvidenziale di «chiudere insignemente il passato»,[5]) e nell'avversione per l'Alfieri, nell'odio per il Foscolo ed il Leopardi, dei quali nella storia della letteratura parla in appendice al Monti, come se fossero gli ultimi nodosi e sterili rami di un albero grande. Del Leopardi scrisse, un po' vigliaccamente, che «logoro dagli studii e tossicoloso, stillava la quintessenza delle angosce senza rassegnazione, mandando talvolta fino all'anima un gemito simile ai gridi idrencefalici».[6]) Al Tommaseo s'accosta anche per quella maniera di critica tra erudita e polemica, anzi petulante, irta di citazioni e di punte, ma non già per la mirabile agilità muscolosa dello stile, nè per la singolarità delle osservazioni di lingua.

Anzi critica di quel genere non fece, sebbene in quanto a lingua e a stile la pensasse come gli antichi. Dante gli pareva che peccasse di gusto e mancasse della pulitura che richiedono i tempi forbiti;[7]) nello stile del Boccaccio lodava «ricchezza, abbondanza gioconda, variata armonia»,[8]) nel Poliziano l'ottava, nel Pulci a lui massimamente inviso «quel-

1) Ibid., p. 52.
2) Ibid., p. 665.
3) Ibid., p. 666.
4) Ibid., p. 605.
5) Ibid., p. 604.
6) Ibid., p. 615.
7) Ibid., p. 52.
8) Ibid., p. 90.

l'ingenuità di lingua ch'e' teneva dalla cuna, e che dallo studio non lasciò guastare». Nè più remoto dagli antichi è nelle idee d'estetica, egli che distingue la poesia in tre elementi: narrazione, rappresentazione, ispirazione, o nella maniera di lodare — quando la lode è poetica e non morale — egli che di Dante osò scrivere[1]) che «sposa (paraninfo di maschi, direbbe il Carducci) l'inno di Pindaro, il carme di Tirteo, il giambo di Archiloco senza conoscerlo», e del Petrarca che gli resta «la lode d'una lingua candidissima, d'uno stile vivo e corretto, d'una inesauribile varietà, della soave malinconia e della casta delicatezza con cui trattò la più sdrucciolevole delle passioni». [2])

Anch'egli dunque (e come rimproverarlo se compagno d'errore aveva il Rosmini?), anch'egli pensava la forma come qualcosa di estraneo e di aggiunto al contenuto, e lamentava che troppo si fosse badato a quella, niente a questo. Onde asseriva che la bellezza estetica non «vuol più essere il proposito ultimo, bensì uno dei mobili e dei risultamenti della letteratura». [3]) Il Tommaseo seppe insieme considerar questa così detta bellezza estetica ed i veri propositi ultimi della letteratura; il Cantù, per eccesso di puritanismo o per impotenza, tralasciò la critica del bello con un *beninteso*, e si diè tutto alla critica del bene. «Si opponga — consigliava — negli scritti la semplicità severa alla licenza delle idee e al bar-

[1]) Ibid., p. 50.

[2]) Ibid., p. 62. Era quasi lo stesso tono con cui i classicisti parlavano del Petrarca. Vedi p. es. una *Lettera del signor marchese Cesare Lucchesini al direttore dell'Antologia sopra un giudizio detto da un gioralista francese intorno al Petrarca.* Il critico battaglia in favore del suo Petrarca per conchiudere: “Fluido il verso, spontanea la rima e lingua poetica.... Nelle amorose poi quanta grazia, quanta dolcezza, quanto affetto! ecc.„ e così di seguito (*Antologia,* vol. VIII, p. 350-371.

[3]) Op. cit., p. 732.

baglio dello stile. Non merita d'essere ascoltato se non chi desume l'ispirazione dal solenne convincimento e dalla sincerità della storia e della vita; chi si serve della parola soltanto per manifestare il pensiero, e del pensiero per insinuare la verità e la virtù ».

E la critica voleva naturalmente intesa allo stesso fine; onde si lodava[1]) di aver valutato i poeti non soltanto secondo la bellezza formale, ma stimando gli antecedenti passi dello spirito, le tendenze verso il futuro, il nuovo impulso che ciascuno aggiunse all'impulso continuo provvidenziale. «Credenti — proclamava — all'alleanza del genio che crea col buon gusto che conserva, noi vorremmo che la critica tornasse un albero del bene; insegnasse a studiar il libro per mezzo dell'uomo, l'uomo per mezzo del libro; ravviasse a quell'arte antica di cui sono carattere la serenità — non mai dunque il gusto classico si smentiva presso i nostri critici romantici — e scopo l'addolcir le passioni e tranquillare l'animo; diffondesse il buon gusto, che è il fiore del buon senso; non che sconfortare, spingesse all'azione, suscitando l'entusiasmo della verità; cercasse ciò che eleva l'intelligenza e i cuori; ispirasse passione per le alte cose, e all'idolatria del vitello d'oro sostituisse il culto delle idee, la riflessione sopra sè stessi ».

Che sono parole non ignobili: ma in quest'ideale di critica quello che manca è proprio l'officio della critica.

Il De Sanctis bollò la critica del Cantù con queste parole:[2]) «Separa il contenuto artistico dalla sua forma, la quale per lui è la lingua, la frase, lo stile: e siccome ce l'ha co' pedanti, non si briga più che tanto della forma così intesa. L'importante è il con

[1]) Ibid., p. 685.
[2]) *Letter. del sec. XIX*, p. 256.

tenuto, lo analizza come puro pensiero, e quando lo trova contrario alle sue idee, al suo modo di vedere e di sentire, lo scomunica e scomunica l'artista che l'ha trattato». Certo era questo il metodo critico del Cantù, e non del Cantù solamente; ma il giudizio estetico non mancava del tutto, sebbene rimanesse puramente accessorio. E in ciò fu simile al Tommaseo, che dell'Alfieri dichiarava d'ammirare la straordinaria forza d'ingegno e del Foscolo il forte ingegno e la calda anima, egli che chiamò il Machiavelli «gran politico e scrittor grande» e il Leopardi, nonostante le acerbe parole di pocanzi, «uno dei più nobili ingegni che Italia abbia partorito».

Fu specialmente tartassato il Cantù per la sua poca benignità verso l'Ariosto; ma anche delle qualità artistiche di quel poeta egli fu, nel modo e nei limiti che ho indicato, ammiratore: onde parla di «fantasia apparentemente sbrigliata», di «lucida eleganza», di «animata soavità»; nota la indipendenza di lui da Omero e dai classici. Istituisce l'immancabile parallelo tra l'Ariosto e il Tasso che riesce a tutto vantaggio del primo: lo chiama «uno dei più begli ingegni, non d'Italia solo, ma del mondo»,[1]) e in una nota lo dice «il più pericoloso perchè il più bello»[2]) fra i nostri scrittori.

So bene che il Cantù non è nè uomo nè scrittore simpatico: la sua moralità è ombrosa, il suo patriottismo è bilioso, il suo stile accademico e grigio. Togliete al Manzoni il sorriso, al Tommaseo la giovanile ed incomposta irruenza; ecco il Cantù. Ma non perciò bisogna farne un capro espiatorio della critica romantica, che egli accolse già bella e formata, e a cui non aggiunse proprio nulla, nemmeno la passione e l'acredine, ch'era tutta nel Tommaseo. Egli intese più rigidamente d'ogni altro la morale romantica, e

[1]) Op. cit., p. 223.   [2]) Ibid. p. 224.

più degli altri ebbe disdegno per la critica della forma e dello stile: da questo la sua critica ebbe l'apparenza di una quintessenza del romanticismo, e più facilmente fu assalita. Ebbe forse la colpa di essere, nell'esecuzione dei principii da tutti riconosciuti, il più logico di tutti? È certo che i fanatici sono i peggiori nemici della fede.

Comunque, chi non si fermi alle apparenze, sa che, nella teorica, il Cantù fu discepolo diretto del Manzoni, e nella maniera critica fu fratello cadetto (cadetto. molto cadetto) del Tommaseo. Unica sua singolarità fu l'imperterrito coraggio delle sue opinioni, anche quand'era molto difficile.

Per questo ho voluto conchiudere con lui il mio discorso sulla critica romantica pura. Perchè chi mai, oltre il Cantù, ebbe la pazienza di dirsi romantico fino all'ottantesimosesto anno di età, e, quel ch'è peggio, fino al 1893, venti anni dopo la morte del Manzoni e sette solamente prima del silenzio del Carducci? Quel suo lacrimevole articolo sulla *Nuova Antologia*.[1]) m'ha quasi commosso — perdonatemi il bisticcio — per lo spettacolo di così onesta fedeltà.

Poichè tutti gli altri, nei quali ci siamo incontrati, o rinnegarono apertamente, o stettero alla peggio in bilico tra la fedeltà e l'apostasia, abbiamo voluto fare omaggio alla reietta critica romantica, ricordando che qualche poverello credente — bastonato, torturato, crocifisso — ma pur sempre credente a tutta prova anch'essa lo serbò.

[1]) *Un ultimo romantico* (15 di settembre 1893).

CAPITOLO XIII.

Il romanticismo e la storia letteraria: Ugo Foscolo.

I.

Ed ecco in che consiste la critica romantica: applicazione logica, finalmente, del principio che prescriveva all'arte l'imitazione del vero, insegnamento cristiano in ciò che pertiene alla moralità. Rimanevano, nel loro fondo, i principii estetici del classicismo; e il principio, diremo, sentimentale, quello della giusta misura del non troppo? Cadde in tutta Europa colpito dall'aquilone byroniano; ma in Italia corifeo del romanticismo fu Alessandro Manzoni, non lontano da Orazio nella calma sorridente e più virgiliano di Virgilio nello stile.

Si rinnovò l'indirizzo pratico della letteratura: il gusto non subì grandi rivolgimenti. Appena è se qualcuno di quei critici usa con certa simpatia la parola *patetico*[1]) e loda un'opera secondo che fa o no piangere,[2]) alla maniera del Sismondi che trovava nell'epopea il genere che fa versare *le moins*

[1]) Vedi p. es. CANTÙ, op. cit., p. 506 a proposito dell'Alfieri, a cui nega " quel patetico che deve svolgersi nella rappresentazione dei caratteri ".

[2]) Il Tenca assolse di tutto, cioè dell'inesattezza storica, Tommaso Grossi, perchè sì nei versi che nelle prose seppe far piangere.

de l'armes.[1]) Non s'occupavano dell'efficacia di un'opera d'arte *sull'immaginazione*, ma solamente di quella che potesse avere sulla *volontà*. Il romanticismo di sentimento, quello che degenerando si trasmutò in una lacrimosa tragedia lunare, il romanticismo teutonizzante piacque tra noi quasi alle donne solamente, in letteratura allignò tra i poeti di terz'ordine — il più grande fu Tommaso Grossi e *ab uno disce omnes* —; in critica appena fece capolino.

La critica, rivolgendosi ai cuori ed alle volontà più che alle fantasie ed alle immaginazioni, ebbe un catechismo ben definito da diffondere. Si mantenne lontana quanto potè — e potè molto — dal servire alla reazione politica ed alla vittoria del germanesimo. Suo verbo fu il cristianesimo fatto moderno e il liberalismo fatto moderato, o, meglio e più brevemente, il cristianesimo liberale.

Avrebbe potuto esser filosofia, e non fu; perchè. sebbene tutti amassero la filosofia e la vichiana in ispecie, della quale il Tommaseo fu cultore, non molti avevano cervello da filosofi; e quelli che l'ebbero come il Rosmini, non si occuparono di storia dell'arte se non per incidenza. Le idee di estetica rimasero o molto antiquate o molto confuse.[2])

Ma critica quella critica non poteva essere; poichè critica letteraria significa giudizio del bello e non giudizio del bene. Oltre di che, il catechismo — come il Manzoni lo formulò — era troppo chiaro perchè il giudizio di un'opera richiedesse un lungo esame. Se tu sei omicida, è discutibile che hai tradito quel comandamento che dice: non ucciderai? E se l'autore falsa la storia o introduce pensieri non cristiani? *Er ist gerichtet*, dice Mefisto.

Le leggi erano semplici e l'applicazione non po-

[1]) *Littérature de l'Europe méridionale*, I, p. 352.

[2]) Vedi p. es. *La proposta d'un nuovo trattato d'estetica* del Tommaseo (in *Bellezza e civiltà*, Firenze, 1857, p. 152 sgg.).

teva parer controversa. Quanto al giudizio estetico, le abitudini degli antichi vigevano pur sempre; se qualche legge era caduta, le succedeva come norma critica l'impressione. *De gustibus non est disputandum.* «Gli autori — scrisse il Sismondi[1]) — noi abbiamo lodati o biasimati senza riserva, assai meno in omaggio alle regole che abbiamo trovate, che all'impressione da noi medesimi ricevuta». Comunque era questo un giudizio secondario, o, per meglio dire, era presupposto per la critica vera. Non si discuteva della bontà o della nequizia di un poeta, se la sua eccellenza nell'arte non era generalmente riconosciuta. Ma riconosciuta questa eccellenza — più dall'opinion pubblica che dai critici, i quali, fatta eccezione del Tommaseo, spregiavano la critica delle parole ed altro mezzo di giudizio puramente estetico non trovavano, — riconosciuta questa eccellenza, il poeta veniva condotto alla sbarra.

Ove si trattava soltanto di applicare i due comandamenti: non mentire, non bestemmiare. Anzi, uno solo: poichè la veracità è parte della morale cristiana. L'opera del critico era dunque agevole; e perciò non vi furono grandi critici, e nemmeno molta copia di mezzani. Berchet, Pellico, Visconti, Torti, Manzoni, Rosmini sono precettisti, anzi che critici: rari sono i giudizi singoli nei loro scritti.

Due manipoli di critici sorsero interamente, o quasi, fedeli all'evangelo romantico: dell'uno scegliemmo a campioni lo Scalvini ed il Tenca, dell'altro Niccolò Tommaseo e Cesare Cantù. Essi resero possibile la critica, i primi trasformando in sentimento quello ch'era dogma e del comandamento facendo simpatia, i secondi rimpolpando l'arido giudizio morale con l'erudizione storica. Quelli perciò seguirono la maniera dei critici francesi; questi si

[1]) Op. cit., vol. II, p. 293.

trovarono sulla diretta via della nostra coltura, continuatori come erano della tradizione erudita che metteva capo al Muratori. Missione propria dei primi era diffondere le letterature straniere e dar conto delle opere moderne; questi altri volgevano la loro attenzione anche ai monumenti antichi della nostra poesia. La critica delle opere contemporanee era troppo facil cosa; paragonarle allo stato dei nostri costumi e all'ideale nostro del bene, che non si conosceva per dottrina o per acume, ma per comune esperienza. Cominciata con la serietà dello Scalvini, doveva finire nell'elegante cicaleccio dei *rivistai*. Ma la critica delle opere antiche offriva campo a ben altre ricerche, poichè, ammesso il relativismo storico, bisognava ricercare come i tempi avessero agito sull'artista e come l'artista sul popolo suo: e in questa indagine era necessaria e dottrina ed ingegno, e Muratori e Vico.

Il connubio tra i metodi del Muratori e di Vico fu un sogno dei nostri letterati del secolo XIX. Ma non fu un sogno particolare ai romantici. Si può dire di questa come si disse delle riforme politiche a tempo della Rivoluzione francese, che gli stranieri intorbidavano coi tumulti e le guerre il pacifico svolgimento dei nostri costumi: al rinnovamento laico e liberale non erano stati avversi i principi, e ad una larga concezione della storia letteraria s'erano mostrati propensi i classicisti; sebbene a prima vista appaia strano che essi amanti dell'individuo e dell'azione violenta potessero accogliere il concetto evolutivo e sociale del Vico. Ma anche il Vico, già dicemmo, fu in letteratura classicista.

Or dunque, allorchè il Tommaseo asseriva[1]) che negli scritti dell'antica nostra letteratura «ciò che più importa studiare non è l'eleganza del dire, nè

[1]) *Antologia*, vol. XLIV B., p. 27.

la storia della lingua, è il progresso dell'italiana civiltà, dello spirito umano», [1]) non diceva nulla che al classicismo, o, dirò meglio, che ai classicisti dovesse sembrare eresia.

Mi son corretto, perchè nulla veramente è più lontano dall'anima del classicismo che l'idea del progresso e delle piccole cause nella storia: gli storici del classicismo sono Tacito e Machiavelli. Per contrario, tutto il romanticismo fu vichiano, e creò — con o senza l'idea della Provvidenza — in Germania la filosofia del divenire, in Francia la storia del progresso, in Inghilterra la scienza dell'evoluzione. Era pur sempre una manifestazione del contrasto alla forma della rivoluzione francese: l'umanità progredisce, *ma non per l'opera dei tribuni e dei marescialli*. Contro la Provvidenza per gli uni, contro le leggi meccaniche per gli altri era inutile e colpevole combattere.

Che la riforma della storia letteraria ed il suo collegamento col progresso generale della civiltà fossero già desiderii comuni in Italia prima che il nome stesso di romantico vi si facesse popolare per via della Staël, dimostra bensì che il nostro romanticismo fu originale e indigeno, e forse che fu anche il più antico di tutti, ma non già che romanticismo non fosse.

Al punto in cui siamo della nostra trattazione, possiamo stabilire, con un'equazione ideale, che *romanticismo*, nella speculazione, vale *storicismo*. È l'abitudine di considerare le cose dell'uomo e del mondo non nell'assoluto dell'idea ma nella manifestazione, non nella sostanza inconoscibile ma nell'accidente,

[1]) Continuava "quel singolare contrasto delle tradizioni pagane coi dogmi e le consuetudini di una religione essenzialmente diversa„ ecc., a modo di Augusto Schlegel, della cui influenza il Prunas lo dice quasi immune, il quale (I, p. 27) crede che la storia dell'arte dev'essere nel contrasto fra il classico e il romantico.

non nell'astrazione ma nello spazio e nel tempo. La cosa di cui narriamo la storia è precisamente nella storia di essa cosa; il metodo — definiva hegelianamente il De Sanctis — è la cosa stessa nel suo divenire.

Che cosa è dunque la letteratura, se non una delle apparizioni dell'idea? La società, nel suo cammino, esprime la figura del suo progresso e le leggi del suo trasmutarsi nell'azione, nel pensiero, nella religione, nell'arte. La storia dell'arte non è per conseguenza che una forma della storia civile, essendo l'arte, secondo le parole del Bonald e del Rosmini, l'espressione della società in cui vive.

Da questo provenivano i due aspetti della critica, la quale fu bifronte, o normativa o storica. Se l'arte — si pensò — è l'espressione della società, arte falsa è quella che esprime mendacemente la società. Di qui i precetti del Berchet, del Visconti, del Torti, del Manzoni, del Rosmini.

Se l'arte — si pensò d'altro canto — è l'espressione della società, la storia dell'arte è la storia della società, diversa dalla storia civile solo nel genere dei documenti che adopera. Di qui l'idea della «storia civile nella letteraria» del Tommaseo, ma non del Tommaseo soltanto e già luogo comune fra tutti i classicisti dalla fine del secolo decimottavo.

Si può domandare come mai i classicisti rimanessero antichi nella parte normativa della critica, mentre si facevano apostoli delle idee, che poi furon dette romantiche, nella speculativa. Il lettore sa ormai che il contrasto non era grave, poichè nella critica normativa gli Alessandrini non differivano dai romantici se non nel sentimento con cui applicavano le norme, le quali in fondo rimanevano le medesime. I classicisti non negavano che l'arte fosse espressione della vita e dovesse venire indirizzata a migliorar la vita: solo che della vita avevano un ideale diverso

dal manzoniano. E' persuaso del concetto evolutivo della storia può anch'essere chi ripudia la morale cristiana.

Vero, ma non verissimo. Parrà verissimo a chi pensi che ben pochi tra gli storici inglesi e francesi e pochissimi tra i discepoli di Hegel furono cristiani. Questi ultimi giunsero, com'è noto, al materialismo. Ma chi pensa così dimentica che altro è respingere il dogma, altro negare lo spirito di una religione. Tutti costoro, gli scienziati evoluzionisti del secolo decimonono, o fossero cristiani o fossero positivisti, non adoravano nè l'eroe, nè il congiurato, nè il guerriero. I nostri classicisti invece — se li consideriamo in gruppo[1]) — avevano nella lor fantasia un altare sacro all'individuo eroico, *all'uomo autore della storia*. Se la lor mente accoglieva — come fu del Foscolo — il concetto provvidenziale e popolare della storia o un travestimento di questo, un dissidio s'apriva tra le loro facoltà poetiche e le ragionatrici non dissimile da quello che osservammo nel Leopardi tra la fantasia e il sentimento.

Ma nel Leopardi, avvezzo a interrogarsi, la lotta si dichiarò apertamente, mentre quell'altra rimase nei sotterranei della nostra coltura, avendo quei pochi classicisti, che si volsero al pensiero vichiano, quasi sempre evitato, o per pochezza di filosofia o per istintiva paura, di rendere a sè medesimi chiare le relazioni tra la fantasia e il sentimento, tra la poesia che scrivevano e le opinioni di cui si dicevano seguaci. Il loro pensiero storico rimase sulle cime dell'affermazione teorica, nè discese se non timidamente ad impadronirsi dei fatti; onde la corrente che nella storia letteraria voleva la storia civile rimase un rigagnolo, fino a che il torrente oltremontano, sovrap-

[1]) S'intende che molti classicisti, il Parini ad esempio, furono di morale prettamente romantica. Nè per nulla la loro memoria era assai cara agl'innovatori.

posto Hegel a Vico e Schiller a Cesarotti, non vi si precipitò col fragore della romanticomachia.

L'accettazione di una morale cristiana o almeno non contradittoria alla cristiana fu necessaria per rendere la tendenza storica coerente, compiuta e fecondatrice degli spiriti. Pure grandi frutti non diede nel manipolo dei romantici puri, intorno ai quali parlammo. Furono essi troppo servi delle necessità polemiche e troppo distratti dalla vita letteraria del giorno per giorno perchè potessero incombere a ricerche serie e ad opere di gran lena, anche se la potenza non fosse mancata. I romantici ebbero dunque l'officio d'informare allo storicismo la critica normativa, mentre nella critica speculativa la tendenza storica era *tant bien que mal* custodita dagli avversarii e dai dissidenti, doppiamente forti, perchè, non ribelli alla tradizione erudita, si nutrivano copiosamente d'idee moderne, riluttanti più spesso ai nomi che alle cose nuove.

Ho detto critica normativa e critica speculativa. per dir brevemente. Ma l'una era precetto, insegnamento morale, galateo dei letterati — secondo la parola del Rosmini, — l'altra era storia. E questo è il gran vanto della nostra critica romantica; i precetti passano: Berchet, Visconti, Manzoni medesimo, in quanto fu teorico, non sono per noi che memorie del passato, ma su De Sanctis non si passa oltre. La critica romantica, non potendo essere nè critica nè filosofia estetica, diveniva storia.

Col De Sanctis dà tutti i suoi frutti la tradizione vichiana, che, mantenutasi fino allora esclusivamente letteraria, veniva ora fecondata dalle idee storiche dei romantici. Egli è l'erede del Manzoni e del Foscolo: chè solamente il Foscolo ed alcuni suoi pochi seguaci si provarono, prima del De Sanctis, a illuminare la storia delle nostre lettere. I romantici puri, vedemmo, non ebbero intesi a questo fine altri

che il Tommaseo ed il Cantù, eruditissimi tutti e due e poverissimi di larghe intuizioni storiche.

Il rigido dommatismo di costoro noceva anche, siccome è troppo evidente, ad una libera intelligenza della storia. Così fu gran bene che l'avviamento alle meditazioni sul passato venisse dal Foscolo e dai foscoliani; poichè questi e, dopo di loro, il De Sanctis accettando le idee romantiche come spirito e non come dogma, resero possibili quelle indagini che non si fanno coi paraocchi alle tempie e con la catena ai piedi.

I capolavori d'un'epoca o d'una tendenza di pensiero le rimangono sempre in qualche modo superiori: così la *Divina commedia* oltrepassa il medio evo, e la Rivoluzione francese andò più in là della borghesia. Anche l'opera del De Sanctis è alquanto più vasta della formola romantica, ma non sì che ne vengano scosse le nostre conclusioni. Secondo le quali, romanticismo è storicismo, nella critica: è, voglio dire, tendenza a veder nell'opera d'arte una manifestazione della universa vita civile; e, poichè senza intenzioni non v'è storia, è, diremo, storicismo cristiano, con o senza dogma, ma cristiano e liberale. O, se la parola cristiano vi fa ombra, e volete in un solo concetto riunire i due, talvolta cozzanti, di cristiano e di liberale, noi fisseremo il nostro pensiero dicendo che *la critica romantica vede l'opera d'arte in relazione alla storia del regolare progresso della civiltà*. Se è precettiva, quella del Manzoni, vuole l'opera d'arte *strumento* del progresso; se è speculativa, quella del De Sanctis, la *vede* come monumento.

Non esiteremo ad asserire che la maggior lode della critica manzoniana sia quella d'aver preparato la via al De Sanctis. Chè, in sè stessa, la critica precettiva ha gloria ed efficacia passeggera: oltre di che, è più spesso perniciosa che benefica al-

l'arte. Un manzoniano potrebbe dire che alla critica del Manzoni dobbiamo in parte i *Promessi sposi*, e forse non direbbe cosa stolta; ma non le dobbiamo ancora in qualche modo il silenzio della maturità e della vecchiaia di quel grandissimo?[1])

Sia lode a lui per il suo capolavoro, e, se volete, anche per la virtù che la sua opera e la sua critica ebbero sui contemporanei. Non negherò dunque assolutamente che la sua critica sia importante per la storia della poesia; ma nella storia della critica essa non è se non *un annuncio e una preparazione del De Sanctis*. E in questa gloria — me ne duole per l'estrema destra romantica — ha compagno il Foscolo, che diede l'altra, non meno necessaria, metà della preparazione.

Il Tommaseo e il Cantù, ignari di non essere se non deboli sperimentatori della critica storica annunciata dal Foscolo, lo bistrattarono aspramente. Il Cantù scrisse[2]) che intorno ad Ugo la posterità è «incerta se fu un angelo o un demonio, un franco pensatore o un servile mascherato». Il Tommaseo pensò che il secolo XX gli sarà meno indulgente del suo.[3])

Ahimè! da inquisitore a profeta ci corre. Siamo prudenti: ma per questi primi anni del secolo XX il Tommaseo l'ha sbagliata. L'astrologo era di cattivo umore, quel giorno.

[1]) Se tacque, fu perchè non ebbe più forza di parlare, dicono i semplicisti della storia. Ma non sarà perciò lecito ricercare le cause che gli tolsero la forza di parlare?

[2]) Op. cit., p. 611.

[3]) *Storia civile nella letteraria*, p. 227.

II.

I romantici arrabbiati fecero coi classicisti ciò che i popoli selvaggi fanno con le serpi: per timore delle velenose, adorano le innocue. Così i romantici tanto abborrivano il Leopardi ed il Foscolo, nei quali inconsciamente vedevano forse gli annunciatori del futuro classicismo, che si diedero a confondere di salamelecche, vivo o morto, Vincenzo Monti, dal quale in verità il romanticismo non aveva nulla da temere. Non contenti di levarlo al cielo come poeta, lo incensarono come critico, e Niccolò Tommaseo, il terribile Tommaseo, sciveva:[1]) «non è maraviglia che il Monti, artefice esperto del bello, fosse insieme del bello giudice saggiamente rigido e saggiamente indulgente, che sono le due qualità inseparabili della critica delicata ed onesta; non è meraviglia se nelle note alle proprie poesie, nelle illustrazioni di qualche passo de' classici, nelle interpretazioni di Dante, egli facesse mostra d'una erudizione di cui la peregrinità è il minor pregio, congiunta a tanta finezza di gusto, quanta doveva essere effetto d'esperienza sì lunga. Si vegga nella breve lettera a Clementino Vannetti, con che acume, fino a quei' tempi sconosciuto, e in Italia tuttor quasi nuovo, egli giudichi gli elegiaci latini: si vegga nella lettera a M. Ferri di Fano, con quanta grazia e quanta conoscenza del soggetto egli faccia le parti giuste alla poesia anacreontica dei francesi». E così continua non brevemente, lodando nel Monti un precursore, che dico un precursore? un partigiano dichiarato delle idee romantiche.

[1]) *Dizionario estetico* cit., p. 260.

Che le lodi del Tommaseo all'ingegno critico del Monti fossero, non che esagerate, interamente mendaci, non dico: credo invece che la nota alla quinta satira di Persio, nella quale il Monti istituisce un parallelo fra i tre poeti satirici di Roma, ponendoli anche, sebbene timidamente, in relazione con l'epoca loro e i costumi, sia un ottimo saggio di quella critica morale condita di fine buon gusto, ch'era propria dei letterati classicisti. Ma non s'intende — o, meglio, troppo s'intende — come tanto entusiasmo per la critica del Monti il Tommaseo accompagnasse a tanto dispregio per quella del Foscolo, della cui superiorità a noi non sembra possibile discutere. «Imitò — così l'ipercritico giudicava l'originalità del Foscolo [1]) — lo Sterne e il Goethe nell'*Jacopo*, nelle tragedie l'Alfieri, nelle liriche greci e latini; *nelle orazioni tolse dal Vico, dal Dupuy, e da altri francesi; poco, perchè di poche e leggere idee fu contento; nelle opere critiche molto citò, con acume, ma senza scopo altro che bizzarro, e senza fondo di propria dottrina*».

Con acume, ma senza scopo: ecco un bel bisticcio. Il Foscolo, invece, di poche e leggiere idee non fu contento, chè anzi fu invasato dall'ambizione di speculare, e, se a reggere il peso della filosofia non gli bastarono interamente le spalle, non è a credere — e già vedemmo — che il Tommaseo le avesse più erculee. Citò poi e ammassò dottrina — un po' troppo dissidente e inarmonica, se si vuole, — a scopo tutt'altro che bizzarro, e questo scopo dichiarò egli stesso.

Certo le idee di estetica e di critica non sono nè chiarissime nè coerenti; ma chi fra i critici romantici è senza peccato, chi può vantare un sistema non irto di contraddizioni, scagli la prima

[1]) *Dizionario estetico* cit., p. 170.

pietra. Unico sarebbe il Manzoni, e questi non aveva il costume di scagliar pietre. Comunque, ricordammo del Foscolo la difesa della mitologia, che è l'unica ragionevole tentata, e nella farragine dei suoi scritti non è arduo raccogliere parecchi manipoli d'idee luminose, che gli fanno meritare la gloria di precursore.

Nell'*Introduzione* ai *Discorsi sulla lingua italiana*[1]) manifestò opinioni che, sebbene non siano prossime alle nostre, pur testimoniano dalla sua volontà di affrancarsi. Combatteva per esempio la teoria aristotelica della mimesi, specie con argomenti tolti alle arti plastiche, alle arti cioè dalle quali la teoria della mimesi era sorta; ma, se era felice nel distruggere, falliva nel ricostruire, con quella bislacca sentenza che l'arte esagera la realtà. Altra volta[2]) disse cosa che all'estetíca moderna, con la sua identità d'intuizione ed espressione, non può non riuscire accetta: «la distinzione che si è fatta sempre, e che si continua pur sempre in letteratura, di lingua e d'idee è soggetta ad oscurità ed incertezza, e ad errori, come pure sono tutte quante le distinzioni di cose, le quali non si trovano mai disunite fra loro». Del Manzoni fu precursore nella critica dei componimenti misti di storia e d'invenzione, ch'ei diresse proprio contro l'autore del *Carmagnola.*[3]) E non un precursore nel senso ambiguo della parola; chè egli parlò assai chiaramente di assurdità in quella confusione di realtà e di fantasia, e a quelli che la propugnavano per l'utilità che ne viene alla coltura del popolo osservava malinconicamente: «Tutti allegano l'utilità della istruzione positiva che ne deriva, ma noi li preghiamo

1) *Opere*, Firenze, vol. IV, p. 113-129.
2) Ibid., p. 131.
3) Nell'articolo *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Opere*, IV, p. 293-338.

di risovvenirsi del cavallo d'Esopo che *voleva fare gli uffici di cavallo e di bue*».

Vogliamo la più bella critica del contrasto fra scuola classica e scuola romantica come fu stabilito dagli Schlegel? La troveremo nel Foscolo.[1] «Per tragedia classica — ei dice parlando della lettera di Alessandro Manzoni allo Chauvet, — per tragedia classica e scuola vecchia s'intendono i greci, i francesi e gl'italiani. Or havvi somiglianza alcuna fra il teatro di questi tre popoli? Non farebbero invece tre scuole al tutto distinte? Ma siffatta esistenza di scuole è sogno di pedanti o superstiziosi o fanatici.... Ciascun dramma dello stesso poeta, se ha genio, è più o meno diverso dall'altro». Qui il romanticismo è oltrepassato. Il Foscolo giunge a sfondare le siepi innalzate tra nazione e nazione dalla critica nuova, ed intende che il segreto dell'arte è nell'individuo. In conseguenza di questa scoperta, la critica acquistava la sua libertà. Non era nè classica, cioè retta da leggi universali, nè romantica, cioè diretta dalle necessità nazionali: appariva la critica nuova.

Perchè mai il Foscolo non intese tutta l'importanza delle sue parole? Il suo pensiero non era coerente ed organato, e troppo spesso non riusciva ad affrancarsi dalle teoriche abitudinarie, o classiche o romantiche che fossero. Salvo alcune idee saltuarie, che mostrano la grandezza lampeggiante e scomposta del suo spirito, nelle abitudini di critica estetica egli è un classicista. Discuterà, per esempio, se il *Bardo* del Monti sia esclusivamente lirico od anche

[1] Ibid., p. 312. Certamente al Foscolo, nutrito d'idee vichiane, non poteva piacere la divisione delle poesie in classiche e romantiche, come non piacque forse per la medesima ragione al Romagnosi. Nella distinzione che il Romagnosi proponeva al *Conciliatore* di poesie teocratiche, eroiche e civili è infatti evidente l'influenza del Vico.

epico, e se nelle imprese contemporanee al Monti e da lui cantate vi sia «meraviglia bastante, sebbene scevra di mitologia; e dove questa meraviglia esistesse, se il poeta ne traesse uso bello e magnifico», [1]) non pensando che questione critica è solamente la seconda. Gli sembra poi che l'ottava del Monti abbia «il nerbo del Poliziano, l'abbondanza dell'Ariosto e la passione del Tasso»; [2]) ma osa dire che gli sarebbe piaciuto tutto il poema in versi sciolti. «Chi non sa quanti poemi in ottava rima vanta l'Italia?» Nel che egli seguiva quel vezzo retorico di riguardar la letteratura d'Italia come l'appartamento di una nobil signora, che devesi fornire di ogni genere di mobilia e di stoviglie: ed ora le mancava il poema eroico, ora la tragedia classica, ora finalmente il poema in versi sciolti.

Della *Chioma di Berenice* scrive perfino con fraseggiare puzzante di retorica; [3]) «questo poema che per lo suo metro corre sotto il nome di elegia racchiude quasi tutti i fonti del mirabile e del passionato»; ed espone poi che cosa vi sia di mirabile e di passionato in quel poemetto. Tommaso Gray [4]) gli pare «l'unico fra tutti i moderni che pareggi se non la fecondità, certo il vigore di Pindaro». E paragonava certe sue espressioni ad altre di poeti greci, che egli aveva imitati, o di poeti italiani che lo avevano imitato, «perchè la migliore scuola nelle arti è il paragone; e molto più per dare così risposta di fatto a chi *domanda sempre cose nuove*», quasi che la novità di un poeta stesse nella mancanza di precedenti alle sue espressioni. [5]) In tal modo ogni autore che aspirasse al vanto di originalità dovrebbe

[1]) Nelle *Osservazioni sul Bardo* (vol. I delle *Opere*).
[2]) Ibid., p. 432. [3]) Vol. I, p. 263. [4]) Ibid., p. 519.
[5]) Conchiude infatti il saggio intorno alla nuova scuola drammatica, proponendosi di trattare dello stile più adatto alla tragedia italiana.

rifuggire dall'accogliere le parole già usate dagli altri e crearsi un gergo tutto nuovo e tutto suo.

Nel medesimo scritto, in cui intuiva la necessità di giudicare secondo gli individui e non secondo le scuole, diceva, parlando dell'Alfieri, che «forse uno stile più semplice e più disinvolto, come è talvolta quello del Maffei, del Metastasio, del Goldoni e di alcuni viventi, può essere pel dialogo più dicevole di quello del tragico astigiano». Negava dunque le scuole, e ammetteva i generi, e discuteva sul dialogo tragico, non pensando che «se ciascun dramma dello stesso poeta è più o meno diverso dall'altro», a maggior ragione deve differire il dialogo tragico dell'un poeta da quello dell'altro, e che perciò è inutile cercare se lo stile dell'Astigiano sia dicevole per il dialogo tragico, e basta sapere che è espressivo dei sentimenti e dell'indole di Vittorio Alfieri.

Nemmeno per lui la vecchia convivenza di poesia e pittura era sciolta. Lodava il Parini perchè [1]) sarebbe difficile indicare dieci soli versi consecutivi nel poema del *Giorno*, dove un pittore non trovasse da ritrarre un completo quadro, con tutte le richieste varietà dell'espressione e dell'atteggiamento. Dello stile e della lingua, malgrado quel bellissimo pensiero nel quale proclama l'identità delle idee con le parole, parlò con intonazione tutt'altro che filosofica e moderna: sono anzi notevoli certe sue idee per non lontane affinità con quelle del Leopardi, che di osservazioni sulla lingua fu abbondantissimo. Sentite questa, che potrebb'essere dello *Zibaldone:* [2]) «Non essere veramente belli, se non quei lavori d'immaginazione che a prima vista sembrano semplicissimi, e quasi usciti spontaneamente dalla mano della natura, ma che quanto più si riguardano, tanto

[1]) *Opere*, vol. IX, p. 225.
[2]) *Opere*, vol. XI, p. 402.

più sembrano nuovi e diversi». Il che non dico fosse falso; ma era un pensiero comunissimo che non poteva acquistar nuovo valore se non da un'analisi profonda e personale, che manca. Gli parve poi utile discutere sulla bellezza delle lingue, considerate come organismi in sè viventi, e deplorava che molto se ne fosse parlato ma non con critica, «in guisa da far discernere come e quanto essa lingua italiana sia stata fino ad oggi applicata all'eloquenza, alla poesia ed alla letteratura in generale degl'italiani».[1] Nella critica stilistica si mostrò qualche volta estremamente ortodosso, poichè non credo che possano interpretarsi come un'ironia le parole che scrisse in Inghilterra parlando di sè medesimo:[2] «Non sarà inutile il far conoscere che quello che si esamina prima d'ogni altra cosa dagli italiani nelle opere letterarie si è lo stile: quindi questo vien giudicato a seconda della massima stabilita dai loro critici, cioè che ogni scrittore il quale voglia formarsi un modo di scrivere che chiamar si possa puro italiano, debba cercare il suo modello fra i classici autori che fiorirono da Dante fino al Machiavelli». Ed aggiunge che Ugo Foscolo osservò questa legge nell'*Ortis*.

Se in teoria qualche vincolo spezzò, in pratica fu dunque servo degli errori della critica antica, come tutti furono i suoi contemporanei, o classici o romantici che si dicessero. Ciò non basterebbe a rendere notevole l'opera critica del Foscolo, se egli avesse riluttato alle idee fondamentali della critica romantica, le quali invece dovettero a lui molta parte di loro autorità. Intendo accennare alle sue opinioni sull'officio della letteratura. L'ambizioso ed apocalittico discorso inaugurale, che egli tessè con eloquen-

1) Nella prefazione ai sei discorsi sulla lingua italiana.
2) *Opere*, XI, p. 289.

za tucididea intorno a questo argomento, è notissimo; e simili sentenze sulla missione delle lettere, sulla probità dei letterati, sulla rispondenza dell'opera ai tempi ricorrono non rare nelle sue prose. Non dubita, per esempio, che la poesia venga rivolta alle moltitudini,[1] nè che possa trattare delle imprese dei contemporanei,[2] nè che le arti consistano in una universale e perpetua comunicazione di sentimento e di pensiero, che noi cerchiamo insaziabilmente, perchè dal sentire nasce la coscienza della nostra vita e dal pensare sorge in noi la speranza di migliorarla.[3] Diede anch'egli il suo contributo alla questione della lingua come fu intesa dai romantici e dai preromantici, tra i quali il Torti, deplorando[4] che noi manchiamo «di uno stile unico e nazionale come lo hanno alcuni altri popoli», e che lo stile in Italia «è un soggetto di moda: mutavasi una volta di secolo in secolo, ora forse di mese in mese». E soprattutto combattè in favore della letteratura che si ponesse mèta la virtù, e ricorse alla letteraria astuzia dell'ironico commento alla *Chioma di Berenice* «onde indirettamente», egli asserisce[5] «far conoscere alla folla degli aridi commentatori che il principal dovere dei letterati si è quello di dedicarsi anzichè a siffatte oziose indagini, ad infondere nel cuore dei loro cittadini i generosi e

[1] Quarto discorso sulla *Chioma*.

[2] *Osservazioni sul Bardo*. Ma anche in questo oltrepassò i romantici. Egli stimava che la poesia potesse, anzi dovesse trattare delle imprese contemporanee e nazionali, ma non la voleva schiava di nessuna legge arbitraria. Sicchè gli pareva stolta quella sentenza con cui A. W. Schlegel " insegna che il nome di storico non si conviene, propriamente parlando, che ai drammi fondati sulla storia patria ": *Opere,* IV, p. 315.

[3] Nell'*Esperimento sopra un metodo d'istituzioni letterarie desunto dai principii della letteratura*, in *Opere,* vol. X, p. 539-544, cap. V.

[4] *Opere,* vol. IV, p. 313.

[5] *Opere,* XI, p. 308.

nobili sentimenti della virtù». Gli sembrava indegna la teoria stoltamente attribuita ad Aristotile che i poeti scrivono e devono scrivere per nessun scopo morale, e conchiudeva, parlando della decadenza della nostra letteratura, con parole che sono quasi il sugo di gran parte del pensiero del De Sanctis: «la fantasia, destituita delle fiamme del cuore, si ritirò fredda nella memoria; destituita del criterio, inventò mostri e chimere; e la poesia, anzi la letteratura, si ridusse a declamazione e musica senza ragione». [1])

Le tendenze romantiche sono in certi suoi giudizii evidentissime: alla maniera degli Schlegel considerava come poesia storica le leggende di Troia e degli Argonauti; [2]) della maniera del Manzoni si valeva per flagellare il *Carmagnola*, nel quale gli pareva che l'eroe si riducesse «a un individuo maniaco, furbo e fatuo ad un tempo». E in generale io credo si possa affermare che egli riluttò al romanticismo nel dogma, non nello spirito, se per spirito del romanticismo intendiamo quello a cui niuno contrastò, la volontà d'indirizzare a un fine pratico la letteratura. Il contrasto era nel contenuto della morale di Ugo Foscolo, che fu alfieriana e pagana e stoica e lontanissima da quella del Manzoni.

Malgrado questa immagine della vita e dell'uomo, di cui è monumento l'*Jacopo Ortis*, il Foscolo non amò tra i filosofi tanto Lucrezio e Marco Aurelio, nè tanto i sensisti di Francia e d'Inghilterra, quanto il Vico. Non è una scoperta quella dello Zumbini [3]) che anche le lezioni di eloquenza siano tutte nutrite di concetti vichiani; anzi farebbe una scoperta chi indicasse uno scritto capitale del Foscolo, nel quale

[1]) *Discorsi sulla lingua italiana*, introd.
[2]) Nel quarto discorso della *Chioma*.
[3]) ZUMBINI, *Studi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1894, p. 267.

la filosofia della *Scienza nuova* non abbia bene o male la sua parte. [1])

Al Vico noi dobbiamo se il Foscolo oltrepassò i romantici sulla missione civile delle arti, le quali egli voleva la compissero coi lor proprii mezzi e non con quelli della scienza. E perciò criticò le teorie manzoniane sull'arte, ricordando il cavallo di Esopo che volle anche far da bue; e perciò in quel quarto discorso della *Chioma* — che, qualunque fosse l'indole ed il fine di tutto il commentario, è l'unico vangelo classico degno di venir contrapposto ai vangeli romantici da noi osservati, — in quel discorso riprovava que' retori, leggeri conoscitori dell'uomo, che, disapprovando la favola e la fantasia soprannaturali, vorrebbero istillare nei popoli *la filosofia de' costumi per mezzo di una poesia ragionatrice.* [2])

Ed al Vico dobbiamo i tentativi foscoliani, primi fra noi, di un'interpretazione storica della letteratura. All'indirizzo puramente muratoriano, che allora prevaleva in Italia ma con uomini di assai minor cervello del Muratori, egli si contrappose criticando acerbamente il Tiraboschi. [3]) Ma, se è facile dire ciò che egli avversò e ciò che volle, più difficile è stabilire cosa poi abbia saputo raggiungere.

[1]) Il confronto tra il Vico e il Muratori, che è in *Opere*, XI p. 394-8, è stato inserito colà per isbaglio, non essendo se non il noto brano del *Discorso* del Manzoni: cfr. Croce, *Bibliografia vichiana*, Napoli, 1904, p. 54.

[2]) Pensiero profondissimo. Ma così continuava: “ la quale (poesia ragionatrice) si può usurpare bensì nella satira „ ecc. ecc.: col che tornava alla retorica, alla critica dei generi, al distinguo. Tanto era vero, anche di lui medesimo, quello che il Foscolo diceva della critica antica (*Opere*, IV, p. 115): “ Il nominare Aristotile in altri luoghi fuorchè nelle scuole è oggimai considerato pedanteria; e non di meno molte delle sue opinioni, in parte giuste ed in parte false, continuano a vivere ed a regnare, e sono spesso l'unico fondamento di certi critici che nel tempo medesimo arrossirebbero di citare la sua autorità „.

[3]) *Opere*, XI, p. 329.

Quando si parla della critica foscoliana, sogliònsi usare gli epiteti di storica, di psicologica, di estetica. Contro quelli che amano affollare la lor mente di concetti affini e indistinti, dirò che tra critica cosiddetta storica e critica psicologica non s'apre un abisso. Tutte e due cercano come l'opera sia sorta, l'una in verità volgendo la massima attenzione alle circostanze esterne, l'altra all'intimo svolgimento spirituale dello scrittore, ma non in modo che l'una possa interamente scompagnarsi dall'altra, costituendo entrambe un'unica ricerca storica. Rimane dunque da sapere se il Foscolo abbia dato la storia, a preferenza, o il giudizio dell'opera d'arte; se la sua critica sia genericamente storica o estetica. E v'è chi con facile decisione la disse storico-estetica, chi come il Mazzoni stette per l'estetica, chi come Giuseppe Mazzini pensò che il Foscolo condusse la critica sulle vie della storia.[1] A me pare che, dopo quello che ho detto sulle abitudini di giudizio dell'autor nostro, non si possa dubitare che nella critica estetica egli poco innovò. Rimase, malgrado tutto, un classicista. Vi darà di tanto in tanto un lampo mirabilissimo, come quando pensa[2] che Tucidide adopera i vocaboli quasi materia passiva, e li costringe a raddensare passioni, immagini e riflessioni molto più che forse non possano talor contenere, ond'ei pare quasi tiranno della lingua, mentre il Boccaccio la vezzeggia da innamorato. Ma cadrà altre volte in un'intonazione quintilianea.

Quando il De Sanctis voleva dare un esempio de-

[1] Tra i faciloni è il Ricifari (nel suo libro sul *Concetto dell'arte e della critica letteraria del Mazzini*, Catania, 1896, p. 77). Pel giudizio del Mazzoni, vedi l'*Ottocento*, p. 356. Anch'egli (p. 121) lo riconosce come " iniziatore della nostra critica letteraria nel secolo presente ". Per quello del Mazzini, vedi gli *Scritti letterarii*, Lugano, 1847, vol. II, p. 185.

[2] *Opere*, vol. II, p. 197.

gli errori dell'antica critica estetica citava volentieri il Foscolo, di cui riprovò l'interpretazione della Francesca e di Farinata.[1]) Il silenzio di Farinata fu per il nostro autore argomento di molte ipotesi, tutte cavate da una profonda conoscenza della vita di Dante e dei tempi, e nessuna da un'intuizione del carattere di Farinata. L'attenzione del Foscolo si volgeva infatti alle circostanze onde sorse l'opera d'arte più che all'opera quale noi l'abbiamo. Questa è veramente la natura della critica foscoliana: è storia dell'anima del poeta, è storia delle condizioni politiche e morali dei suoi tempi, storia dunque aiutata e dall'erudizione materiale e dall'intuizione psicologica. Ecco per tal modo contenti quelli che vogliono detta storica e psicologica la critica di Ugo.

Questa ne è l'indole. Il merito è assai vario da opera ad opera, com'era naturale per quell'infelicissimo che era spesso costretto a scrivere col laccio dei creditori alla gola e col fremito dell'ira nei polsi. Ma i discorsi sul testo della *Divina commedia* non sono facilmente trascurabili e mostrano, checchè ne dicesse il Tommaseo, un fondo proprio di dottrina nell'autore. Che qualche volta non per altro citasse che per iscopo bizzarro è probabile, e certo l'ostentazione della dottrina non sempre seppe fuggire, egli che pretese di flagellarla nel commento della *Chioma di Berenice*. Aver poi un'erudizione del tutto coerente, senza rattoppature e senza belletti, è più agevole cosa ad un professore che meni vita tranquilla in biblioteca anzichè ad un fuggiasco di vita tempestosa; e se il giudizio del Tommaseo è ingiusto, è certo d'altronde che non tutta la dottrina del Foscolo è senza mende e che non molte delle sue opinioni in fatto di storia esterna possono oggi ciecamente accettarsi.

[1]) V. *Nuovi saggi critici*, p. 1 sg., e p. 46.

Un altro peccato ha la parte politica e sociale della storia letteraria del Foscolo; ed è la costante preoccupazione repubblicana e patriottica, che nè egli poteva evitare nè noi vorremmo. Laonde mi pare che più duramente cozzino contro i tempi quegli scritti nei quali indagò anime piuttosto che vite di poeti, pur sempre con una valida suppellettile erudita. Questo ei fece specialmente per il Petrarca, il quale, per la natura della sua poesia e per l'abbondanza di pagine nelle quali parla di sè medesimo e per la scarsa importanza politica della sua vita, c'induce, al contrario di Dante, anzi a cercare le ragioni della sua lirica nell'indole e nelle passioni del poeta che nelle ire e nelle guerre dei tempi. I saggi sul Petrarca sono forse i capolavori della critica foscoliana: la parte in cui tenta di convalidare l'opinione del De Sade non è certo notevolissima; ma chi leggerà inutilmente i capitoli nei quali discorre della bellezza fisica di Laura e del suo amatore e del sentimento amoroso del Petrarca e degli ondeggiamenti del suo spirito? L'erudito s'accoppia con grazia all'uomo di mondo, all'uomo che parlando di amore vi dice con un sorriso assai più malinconico dell'ariostesco:

Credete a chi ne ha fatto esperimento;

e le cose delicate son espresse con finezza, le cose gravi con gravità. Una nobile misura regge lo stile, e i casi dell'uomo e del mondo son guardati con onestà non censoria e con simpatia non libertina. L'autore non seppe e forse non volle dare il rugoso aspetto d'indagine scientifica ai suoi *excursus*, che per tal modo s'appressano all'agile eleganza di quelli del Sainte-Beuve senza cadere nella leggerezza da cui il francese non sempre si guardò; e taluni successori del Foscolo che parlarono con maggior pompa, e con maggior piombo, del carattere del Petrar-

ca, si vestirono delle penne del pavone, dopo averle fatte irriconoscibili con una grigia tintura uniforme.

Dicemmo che alla filosofia vichiana dobbiamo l'importanza della critica del Foscolo, ed ora asseriamo ch'essa fu eccellente dove intuiva singole e solitarie anime d'artefici piuttosto che dove cercava d'illuminare a vicenda le letterature e le civiltà. Pur non v'è contraddizione, salvo che apparente. La parte della critica in cui egli riuscì meglio è di nessuna importanza a fronte di quella che appena tentò: poichè indagini sull'anima degli scrittori molti avevano fatte prima di lui, e moltissimi, soprattutto in Francia, facevano nei medesimi anni. Ma per il tentativo d'includere il filo della storia letteraria nella trama di quella del progresso civile egli era all'avanguardia. Aperse la strada a tutta la nostra critica del secolo XIX, che più non se ne dipartì. Solamente, poichè non esistono che in sogno menti così vaste da associare il metodo del Muratori a quello del Vico, ora si mostrarono i critici italiani più vicini al Vico col De Sanctis, ora al Muratori col Carducci e il D'Ancona. Ma scolari del Foscolo sono gli uni come gli altri.

Capitolo XIV.

Giuseppe Mazzini.

Col Foscolo la tendenza storica non diede gran frutti, e non poteva finchè il concetto evolutivo del progresso contrastasse con l'ideale classico dell'uomo e della vita. Onde quelli che, non mantenendosi lontani dalla libertà foscoliana e non accettando dommaticamente il romanticismo, serbarono o accrebbero la facoltà di osservare la storia letteraria nelle grandi linee, e intanto si allontanavano gradatamente dalla fantasia alfierana, mi sembrano i veri precursori di Francesco De Sanctis. Parlo di Giuseppe Mazzini e di Vincenzo Gioberti, uomini contrarii d'indole, di aspirazioni, di fede, eppure nella storia della critica fraterni.

Di una gloria comune toccheremo appena: essi ripudiarono completamente la maniera classica di giudicare. Nessuno, nè classici, nè romantici, nè Foscolo, nè Manzoni, ci riuscì com'essi: il frasario retorico, il concetto di forma esteriore, la precisa delimitazione dei generi non è da cercarsi nei loro scritti. Il Mazzini scriveva dello stile:[1]) «la profonda conoscenza della lingua, se sola, può essa creare lo stile? Solo il ponno le idee, e, se grandi, fanno

[1]) *Scritti letterarii,* vol. III, p. 302.

grandi gli scrittori». E della poesia moderna:[1] «Oggi tutta quasi la letteratura converge al dramma e si incolora delle sue tendenze». Il primo pensiero non è preciso, il secondo è certamente ispirato da Vittore Hugo; ma, comunque, mostrano che nella critica l'idea classica dello stile e quella dei generi letterarii tramontava.

Dopo di lui, nella schiera degli storici che ora ci occupano, la critica classica tornerà qualche volta per un'inevitabile necessità di abitudine, ma tornerà per eccezione e sarà fuori degli elementi principali dell'ingegno del Giudici, del Settembrini, del De Sanctis. È il maggior merito, questo, del Mazzini nella storia della critica estetica, e non è ignobile: ma nè egli, nè altri se ne accorse, perchè quella compiuta separazione dagli antichi metodi non era conseguenza di una meditazione più profonda e coerente che non fosse quella del Foscolo e del Manzoni, ma solamente di una più forte prevalenza della visione morale dell'arte. Abbiamo veduto che tutti i romantici, o appartenessero al centro come il Rosmini, o alla destra come il Tommaseo, o alla sinistra come il Foscolo — salvo alcune intuizioni fugaci ed incoerenti di un'estetica più profonda, — non si allontanavano dalla critica classica perchè gliene sostituissero un'altra diversa, ma solamente perchè trascuravano il giudizio del bello in confronto al giudizio del bene. Era un'atrofia piuttosto che un rinnovamento della critica estetica.

Il Mazzini l'uccise addirittura, in quanto era metodo e parvenza di scienza. Non dico che l'abbia uccisa come sentimento; il giudizio del De Sanctis,[2] che il Mazzini «comincia con un inno alla libertà dell'arte e poi per odio all'individualismo imprigiona l'arte di nuovo e la chiude nella verità o falsità

[1] Vol. II, p. 7. [2] *Lett. sec. XIX*, p. 430.

di un concetto», è giusto, se nell'autor nostro consideriamo il precettista; ma non già, se con esso il De Sanctis intendeva assalire anche l'uomo di gusto. E sembra lo assalisse, poichè non molto dopo asserisce che il Mazzini «rigetta Goethe e Byron, perchè ci trova un contenuto contrario ai suoi proprii concetti». Il che tutti coloro che hanno letto il bellissimo saggio mazziniano su Byron e Goethe potranno giudicare non esatto, perchè sanno che egli, lungi dal rigettare quei poeti, ne fu ammiratore fervidissimo, oltre di che contribuì non poco a diffondere in Italia la conoscenza del *Fausto*, assalendo i critici ostili che l'avevano giudicato fondandosi su leggi letterarie universali, mentre ogni opera d'arte merita d'essere considerata secondo le sue proprie leggi.[1])

Senza dubbio, il De Sanctis aveva di mira il giudizio morale, o dirò meglio sociale, che il Mazzini sovrappose all'estetico. Questi infatti credeva che l'artista nuovo non dovesse nè potesse seguir la via di quei grandi, poichè, — era questa l'idea che per lui era quasi divenuta un incubo, — mentr'essi rappresentavano un'arte individualista, era ormai tempo che la letteratura si volgesse ad esprimere ed a beneficare la grand'anima sociale. Ma, com'era calunnioso accusar d'irriverenza verso i classici i corifei del romanticismo, che invece li ammirarono con vera intelligenza, e solo opinarono che la loro epoca si fosse chiusa, non meno esagerata è l'opinione che il Mazzini abbia rigettato gli artisti che non prendevano per materia le idee a lui care. Credeva, sì,[2]) che la critica dovesse avviare gli scrittori e preludiare alla nuova arte sociale, ma dello scopo sociale fece norma ai futuri, non misura pei passati.

Nemmeno il Mazzini potè, di certo, sempre scan-

1) *Scritti letterarii*, I, p. 50. 2) Ibid., II, p. 33 sg.

sare il pericolo di confondere l'un giudizio con l'altro; ma fu, se mai, confusione involontaria. Chi di noi crede l'*Angelo* vittorughiano un capolavoro? Forse nessuno. E la fiacchezza di quel dramma fu anche osservata dal Mazzini, il quale volle cercarne le cause deplorando[1]) che fra i critici nessuno avesse tentato definire in che termini vi stessero il concetto vitale e l'esecuzione, nessuno si fosse addentrato in quel meccanismo a indagare le cause, nessuno avesse svelato il segreto di questa inferiorità. Or egli lo svela, dicendo che Vittore Hugo precipita quasi fatalmente agli ultimi termini del materialismo nell'arte, che nell'*Angelo* non s'è saputo elevare «dalla sfera individuale all'idea sociale», dal fatto speciale alla formola generale. La spiegazione è erronea. Non che il Mazzini giudichi brutto l'*Angelo* perchè vi manca l'idea sociale; sibbene prima lo giudica brutto, e poi ne ripone la ragione in questa deficienza. Erra, perciò, ma nell'interpretazione critica, non nell'immediatezza del gusto.

Egli stimava che l'epoca dell'individualismo fosse oramai conchiusa. Ultima incarnazione ne erano stati Napoleone nella politica, Byron nella poesia, Rossini nella musica. Ma forse per ciò giudicava egli sfavorevolmente Byron e Rossini? «L'arte umana, la poesia dell'individualità — egli scriveva[2]) — ha avuto il suo Napoleone in Byron», e a chi par questo un biasimo non so veramente che rispondere. Ma l'ammirazione pel Byron, lungi dall'essergli estranea, occupava, preoccupava la mente del Mazzini, a cui perfino il *Manfredo* parve cosa oltremirabile, a cui lo Shelley, il poeta di quella *Queen Mab* che ogni mazziniano potrebbe firmare, fu caro assai meno di colui, dal quale egli tanto discordava. E poteva egli non sentir con violenza l'urto del Byron, egli che

1) Ibid., I, p. 178. 2) Ibid., II, p. 76 sg.

nei sentimenti, nella vita, negli ardori sembra tenere il mezzo tra Ugo Foscolo e Francesco Domenico Guerrazzi? Osservate questi tre italiani nella lor vita tempestosa, nella scompostezza dei loro modi, nell'insaziabile desiderio di agire, nello stile spezzato e nervoso, nell'inquietudine del fare e del dire, e vedrete che fanno col poeta dei corsari una sola famiglia.

Nè il Mazzini rigettò o rinnegò la grandezza della musica rossiniana: lo scritto sulla filosofia della musica ne testimonia abbastanza. Bensì egli voleva che il musicista futuro fosse la gran voce dell'anima popolare, e sperava che la sua parola dovesse dirigere verso la via della salute l'arte di Gaetano Donizetti; ma non negava la sua fervida ammirazione anche alle opere fino allora conosciute del bergamasco, che preludevano solamente — o così pensava il Mazzini — alla musica futura. Chi più lontano del Monti dall'idea morale mazziniana? Pure il critico lo giudicò equamente, riconoscendo che col rinnovare la forma aveva preparato il rinnovamento del contenuto,[1]) lodandolo per aver compreso che la forma deve armonizzar con l'idea, e per aver dato muscoli, nervi, moto, vita infine all'espressione poetica. Nè il biasimo con cui pareggia le lodi è tutto inteso ad un fine morale, giacchè, per esempio, notava che «tracciò contorni e credette aver scolpito esseri umani. Le figure, che appaiono ne' suoi canti, rassomigliano alle ombre di cui tanto abusò ne' poemi: nulla d'intimo, di caratteristico, d'individuale». L'arte del Leopardi giudicava peritura,[2]) eppure ne lodava l'*inspirazione melanconica sì profondamente contemporanea.* Del pittore Pinelli scrisse[3]) che «le sue incisioni all'acqua forte sono

1) Ibid., III, p. 279 sgg.
2) Ibid., p. 300.
3) Ibid., II, p. 261.

belle, magnifici i disegni all'acquerello; la sua facilità prodigiosa: ma nulle o pessime le tendenze». Così alternava il giudizio estetico al morale; ed altrove parlando dell'*Assedio di Firenze*, scriveva:[1] «Chi volesse giudicarlo su norme puramente letterarie, com'opera d'arte esclusivamente, travierebbe», e della Sand, dopo averla scolpata dalle accuse d'immoralità:[2] «noi non abbiamo toccato nulla dei meriti meramente letterari della signora Dupin, perchè da questo canto non abbiamo avuto nulla a combattere. Tutti riconoscono che dal lato della lingua, dello stile, della poesia, delle forme e della fantasia ella sta seconda tra i presenti scrittori francesi. Ella sarebbe la prima, se non vivesse Lamennais».

Così faceva quasi sempre egli, non meno che tutti gli altri critici nei quali ci siamo imbattuti. Il giudizio artistico consideravano come presupposto, come tacitamente ammesso o sottinteso; era, dicevamo, il passaporto, con cui gli autori venivano condotti alla sbarra del giudizio morale. Questa la loro intima contraddizione, e perciò erano moralisti fuori di luogo. Ma il Mazzini si distingue da tutti gli altri, perchè i suoi giudizi estetici, anche se brevi e secondarii, si allontanano dallo stampo classico. Seppe egli creare un nuovo metodo? No certamente, perchè non ne sentiva il bisogno, non essendo il giudizio del bello l'unica mira del suo intelletto. Ma quei tentativi ch'ei fece di formarsi un'estetica sua non sono così disprezzabili, com'oggi a molti pare. Sia pure che la filosofia della musica non dica nulla di nuovo dopo quanto si era scritto in Germania intorno alla novissima fra le arti; è pur certo che il saggio mazziniano non è un volgare raffazzonamento, ed è in tal modo organato che le idee sulla differenza tra melodia e

1) Ibid., p. 145.

2) Ibid., vol III, p. 46. Anche il Byron scagiona dalle accuse d'immoralità, vol. II, p. 194.

armonia e quelle sulle relazioni tra la musica e la parola nell'opera[1]) furono, se non pensate, ripensate di certo dal nostro. Così la necessaria tendenza dei classicisti superstiti, come il Monti e il Leopardi, e dei romantici moderati, come il Foscolo, ad abbandonare la rigida teoria della mimesi, trova nel Mazzini, si può dire, il primo filosofo. Discorrendo di un libretto sul romanzo storico, che, pubblicato un anno dopo i *Promessi sposi*, già diciassette anni prima del Manzoni pronunciava l'anatema contro i componimenti misti, ed esplicitamente — ciò che il Manzoni non fece — propugnava il romanzo di costumi, il Mazzini si diede arbitro tra i classicisti, che già fin d'allora passavano per poeti dei caratteri e delle passioni ideali — essi che della formula dell'imitazione erano stati gl'inventori, — e i romantici, negando che l'arte debba violare la storia ed i fatti e negando che ai fatti debba servire. «O m'inganno — scriveva quindici anni prima del *Discorso sul romanzo storico*, e il Manzoni non citò nemmeno lui — o m'inganno, o l'opinione che condanna il poeta drammatico alla sola suppellettile storica, ricaccerà, durando, gl'ingegni nell'incertezza? La illimitata e scrupolosa devozione trascina sovente allo scetticismo, da che in chi fida ciecamente e senza cautela in una opinione, il dubbio anche parziale non può affacciarsi che non la mandi sossopra intera. Questo

[1]) Sulla mancanza di coerenza tra la parola e la musica nelle opere, le lamentazioni erano antiche. Vedasi, p. e., ciò che il Foscolo (*Opere*, vol. IV, p. 383 sgg.: *Sul reggimento dei pubblici teatri* ecc.) dice della servitù degl'infelici poeti melodrammatici. Anche il critico dell'*Antologia* (vol. IV, pp. 45-58), non sospetto certo di romanticismo, nell'assalire il Rossini gli faceva colpa di trascurar la parola e di far ballare l'allemanda mentre l'attore versa lacrime d'affanno, e di muovere un tempo di minuetto nel maggior impeto della disperazione. Del resto, non era necessario il romanticismo per combattere quest'abuso, col quale si contraddiceva alla legge della convenienza.

avverrà de' sostenitori della scuola rigorosamente storica.» Ma che voleva egli dunque? Voleva che non si confondesse la realtà con la verità, gli affetti coi princìpii, che insomma l'arte, e soprattutto il dramma moderno, fosse un principio spiegato da un fatto, la verità insegnata colla realtà, il mondo morale manifestato dal mondo fisico. Poichè ogni fatto cova un'idea, ogni idea, connettendosi con altre infinite, è guida ad alcune delle regole generali che governano i fatti. Spogliata del superfluo, la sua estetica si riduce dunque al principio rosminiano: che l'arte dei popoli alti nella civiltà non imita la realtà, ma l'ideale morale. Se non che il Rosmini cristiano, per la fede nella Provvidenza, era condotto a riconoscere l'identità di questi due oggetti dell'arte, essendo che nell'ordine stabilito delle cose si rispecchia più compiutamente l'idea morale per volontà divina, mentre il Mazzini poteva pensare a un contrasto fra l'una e l'altra e non incrudelire contro il poeta che osasse per poco violare una minuta realtà di fatto, e lodare più che biasimare lo Schiller del *Don Carlos* per la creazione del Marchese di Posa.

Egli giungeva dunque per una via tutta sua al pensiero rosminiano, e lo atteggiava in modo che verso l'arte fosse più liberale. Che non era poco merito. Ed io penso che chi parli del Mazzini letterato non debba dimenticare questo punto sul quale giova insistere: che dopo l'*illusione* del Leopardi e la *esagerazione* del Foscolo, succedute all'antico *velo della verità* con cui i classicisti difendevano la loro libertà contro il principio dell'imitazione, il quale, applicato logicamente — come fu poi dai romantici — conduceva ad un'intollerabile servitù, il Mazzini si provò, sebbene con metodo non felice, a scemar valore all'ingiunzione d'imitare il vero reale.

Al vero reale sostituire il vero morale, ecco l'estetica mazziniana. Era per gli altri deplorevole una

opera d'arte se si fondava sopra assurde invenzioni e mostruose chimere; per lui, se non serviva al prossimo avvenire dell'umanità. In questo egli oltrepassava i romantici, i quali bruciavano ancora incensi al vero, ma lo facevano valletto del bene; sicchè, vedendo la sua misera condizione, ei lo congedò del tutto, pensando che il maggiore bastasse per il minore. Ammettevano il Manzoni e il Rosmini altro vero che non fosse buono? Meglio era dunque non parlar che di buono.

Pareva un ultra-romanticismo. Eppure, lungi dal trascinarlo verso l'estrema destra, verso il Tommaseo ed il Cantù, lo mantenne dall'altro lato col Foscolo. Poichè, disinteressatosi del vero, ne veniva per necessità una libertà maggiore all'artista nelle sue relazioni con la verità materiale e nel suo modo di scegliere e di trattare i soggetti. Per questo potè mantenersi ammiratore del Foscolo e dell'Alfieri, a cui ascriveva la gloria di aver aperto la strada al dramma sociale, pur senza riuscire a percorrerla. Per questo non volse gran parte di sua attenzione al problema della mitologia, o ad altre questioni particolari, tutto occupato com'era nell'indirizzo unico da imprimere all'arte.

Sembra lasciar talvolta qualche libertà al poeta. Scriveva nell'*Indicatore genovese:* [1]) «Grido e griderò sempre a' scrittori: non esiliate dall' imitazione una metà intera della natura; essa vi presenta virtù e vizi, generose azioni ed abbietti delitti. Pingete agli uomini questi e quelle». E come allora — erano i primi anni della sua critica — permetteva al poeta di spaziare per tutta la realtà, più tardi gli concedeva di alterare anche la realtà storica, purchè non mai tradisse il vero morale. Per lui il *porro unum* era che [2]) «senza una prefissa teoria, una

[1]) *Scritti letterarii*, I, p. 16. [2]) Ibid., vol. III, p. 284.

idea generale e determinate credenze, nulla si fonda in letteratura come in politica». È ormai, proclamava, legge dell'intelligenza tacersi o dir cose importanti.

La sua posizione di fronte al romanticismo era, in fondo, quella di un foscoliano. Ma più del Foscolo fu prossimo alla nuova scuola. In principio, anzi, non esitò a dirsi romantico, e nel 1828 difese ardentemente gl'innovatori dal calunnioso nome di traditori della patria, con cui li aveva bollati Carlo Botta. Anche due anni dopo, negli articoli sul dramma storico, parlava in nome di quelli che desideravano l'avvento del dramma romantico. Ma a poco a poco cominciò ad usar meno di frequente quel nome, e ben presto giunse a considerare il romanticismo come morto. Ed era morto per la solita ragione, che è il ritornello della critica mazziniana, che [1]) «la dottrina romantica è dottrina d'individualità, quindi potente a distruggere tirannidi letterarie, impotente a fondare una nuova letteratura. Fu grido di reazione e non altro: emancipò l'intelletto, non l'avviò: redense l'individualità cancellata dal classicismo, non la riconsacrò ad una missione. La vittoria doveva spegnerlo, e la vittoria lo ha spento».

Nel credere che il romanticismo fu assai più notevole in quello che negò anzichè nel tentativo di ricostruire, il Mazzini concordava, sebbene parlando più preciso, col Manzoni. Ma il Manzoni disse anche che del romanticismo era perito solamente il nome. Si era forse ingannato per il caso del Mazzini?

Io non credo. Egli ebbe sempre l'aria d'interporsi fra le due scuole, superiore ed all'una ed all'altra, e deplorò gli eccessi della critica classica

[1]) Ibid., p. 183 sgg.; ibid., p. 283, nota fra i caratteri del romanticismo che l'uomo dev'essere il principale soggetto della poesia. Anche in ciò gli pare di scorgere l'abborrito individualismo. V. anche vol. II, p. 246.

così come quelli della romantica. Alla prima insegnava che [1]) «quando il tempo ha maturata la rovina d'un'epoca, nessuno può dirle: *vivi in fiore e potente*». Il che mi pare dicessero anche i romantici. Ai romantici poi diceva che «non però si cancellano le rivelazioni anteriori». Il paganesimo è spento, la forma greca è ridotta in frammenti; «ma l'arte di Omero, l'arte che individualizza la vita e l'isola nel simbolo divinamente scolpito, non si è spenta col mondo greco». Il che mi pare possa bene valere contro quelli che accusano il Mazzini di giudicare sempre e unicamente secondo il suo archetipo morale; ma in nulla valeva al Mazzini contro i romantici, che tutti riconobbero la legittimità dell'arte greca. Il Mazzini l'ammise come tutti gli altri, perchè egli vedeva nell'arte [2]) «una manifestazione eminentemente sociale, un elemento di sviluppo collettivo». Or, considerandola come elemento o fattore efficace «di sviluppo», egli ne dava precetti per il futuro e ideava quella sua letteratura italo-europea, assegnandole per contenuto il suo vangelo sociale. Ed allora egli era un precettista, come il Visconti, come il Manzoni, come il Rosmini. Ma, se giudicava della passata, egli vi cercava solamente un'espressione della società in cui sorse. Ed allora era critico, e poteva bene apprezzare opere lontanissime dalla sua fede morale.

Anche in questa duplice missione da lui data alla critica precettiva e contemplativa, egli era puramente romantico. Poesia e pittura, ei pensava, [3]) ritraggono, pur non volendo, qualche cosa della vita, delle credenze, dei presentimenti del popolo. Ora il Mazzini,

[1]) Ibid., vol. II, p. 8 sg. [2]) Ibid., p. 223 sg.

[3]) Ibid., p. 225: ibid., p. 5, diceva con pensiero non dissimile da quello del Berchet: “ la razza eterna degli Atridi ha perduto su noi uomini del XIX secolo ogni virtù d'efficacia: i secoli e i tragici l'hanno spenta per sempre „. Altrove, p. 33, ammonendo i gio-

non ancora remoto dall'ideale classicista dell'uomo, differiva in questo dai romantici di Milano: che essi si contentavano della vita e delle credenze, lasciando le aspirazioni alla Provvidenza e pensando che col farle troppo insistenti si turbava il retto cammino della storia, ed egli voleva invece che si guardasse più al futuro che al passato, più alle aspirazioni che ai fatti, e si lamentava che il Guerrazzi avesse mostrato il passato in tutta la sua gloria e magnificenza, ma difettasse dell'inspirazione dell'avvenire, dell'inspirazione popolare e religiosa.[1]) Nè perciò si creda che egli volesse l'arte a predicozzi e a pistolotti: la moralità del Mazzini non era bacchettona. «Noi pensiamo, diceva egli,[2]) che la moralità di un'opera letteraria dipenda molto meno dalla scelta delle cose rappresentate e dagli argomenti che dal modo col quale essi vengono sviluppati, e dall'effetto che alla perfine il libro per qualunque modo è riuscito a produrre sull'animo.» Anzi più espressamente proclamò[3]) che l'utile e la moralità di uno scritto devono calcolarsi più vastamente che non si è fatto finora, e forse più vantaggio deriva dal commuovere l'anima universalmente, che dall'inculcarle un vero determinato.»

In questo senso della commozione universale dell'anima, egli tentò un'interpretazione del romanticismo fondata non tanto sul carattere precisamente morale, come il Manzoni e i suoi discepoli, ma sul vago sentimento che, raro nella nostra poesia romantica, era del tutto ignoto, dicemmo, alla critica. La natura sentimentale della nuova poesia aveva osservata

vani perchè non vogliono ripigliare il Fato nelle lor tragedie: " le credenze spente una volta non rivivono più, nè si fanno rivivere. La vita è per noi nel futuro, non nel passato ".

1) *Scritti letterarii,* III, p. 294.

2) Ibid., p. 48.

3) Ibid., p. 53.

con la solita grazia il Sismondi:[1] «un vivo interesse è forse il principio di tutti i piaceri dello spirito, e se i critici hanno stabilito altre leggi per conoscere e giudicare ciò che è bello secondo le regole dell'arte, il pubblico intero giudica sempre secondo la sua emozione. E, se l'autore di una finzione ha saputo eccitare un'emozione vivissima, noi ammiriamo ancora l'invenzione poetica dopo che l'emozione si è placata. Questo merito, onde sorge l'attrattiva dei romanzi e il fascino delle tragedie, è mancato in generale ai poemi epici. *Noi ammiriamo quasi sempre i più celebri, senza che questa ammirazione sia accompagnata da un'emozione assai viva, da un desiderio assai ardente di conoscere il seguito degli avvenimenti, da un interesse assai tenero pei personaggi, e l'epopea è, fra tutte le nobili finzioni, quella che fa versar meno lacrime*». Ma, presso di noi, questa facilità alle lacrime della nuova poesia non fu argomento d'indagine per i critici. Appena è se il Gherardini definiva incidentalmente lo spirito romantico come quello che consiste nel produrre la commozione per mezzo dei sentimenti del cuore. Il Mazzini lo disse invece chiaramente, quando asserì,[2] con la solita enfasi, che ogni anima, come che contaminata od isterilita, è tal corda che, fatta vibrare, può risuscitare intero l'accordo dei santi affetti e delle opere generose. Ora appunto nel fine, che la nuova scuola si proponeva, di tentar quella corda, di risuscitare i sentimenti umani, era la sua immensa superiorità sulla letteratura monca, frazionaria, esclusiva, che si usurpava il nome di classica.

Egli era dunque talmente vicino al romanticismo, che non solamente informò tutta la sua critica ad un

[1] *Litt. du Midi de l'Europe*, I, p. 352.
[2] *Scritti letterarii*, I, p. 181.

principio morale — il quale, se non era cristiano, almeno non contrastava col cristianesimo, respinto dal Mazzini per il dogma e non per lo spirito, — ma riuscì ad intendere anche la natura della nuova poesia, assai meglio che ai critici ufficiali di essa non riuscisse. A lui riusciva, anche perchè del romanticismo ebbe un'idea più vasta, conoscendolo quasi compiutamente nelle poesie straniere, oltre che nella nostra. Il Byron, il Goethe, l'Hugo, per non nominar che i maggiori, gli furono familiarissimi, e tutta la sua coltura, perchè in gran parte d'intonazione foscoliana, ebbe un non so che d'inglese: nell'enfasi biblica anzi e nell'ardore inspirato e nel gusto per le costruzioni storiche *a priori*, egli ha qualche somiglianza col Carlyle. Si può dire che, come in Francia la critica classica ebbe a combattere contro la biografia e le memorie e i saggi sull'indole e sull'intelligenza dei singoli autori — e questo genere di critica romantica diede il Sainte-Beuve —; come in Germania fu balzata di seggio dalla filosofia — e ne avemmo gli Schlegel —; così in Inghilterra la Bibbia succedette alla critica classica, la Bibbia intendo, non nella lettera, ma nello spirito, che fu veramente l'animatrice del vasto irregolare ventoso intelletto di Tommaso Carlyle, come poi più da vicino doveva dirigere Giovanni Ruskin. Ora a me sembra che il Mazzini sia nel punto d'intersezione tra la nostra critica e l'inglese, invasato com'era inconsciamente di spirito biblico e profetico, pieno di quell'indefinito concetto di Dio, inattingibile, incomprensibile, di natura mista fra la giudaica e la panteistica, confuso ed enorme come quel dio che fu caro al Carlyle e quell'altro che Vittore Hugo si piacque spesso di chiamare *Jéhovah*.

Tutto ciò rende chiara la singolarità del Mazzini fra i nostri critici romantici. Egli fu più addentro nel romanticismo inglese e francese che nell'italiano;

e quando parlava d'individualità e di anarchia nell'innovazione romantica, è certo che erano più presenti al suo spirito Byron e Heine che non Pellico e Manzoni. Ma, oltre che per questa differenza di sentimento, egli si appartava dai romantici nostri per la poca cura che si diede intorno all'imitazione del vero e per l'oblio quasi completo della maniera classica di giudicare.

Ora l'imitazione del vero era certo l'unico principio di critica in apparenza estetica che rimanesse ai romantici, oltre i residui, che vigevano ancora nell'abitudine, della critica antica. Trascurati e l'uno e gli altri, qual modo di critica del bello rimaneva al Mazzini? Certo, egli propugnava una critica piuttosto civile che estetica e la massima lode del Foscolo era ai suoi occhi[1]) — cosa strana per noi — di aver distrutto l'abitudine di dar predominio all'estetica sul pensiero, alla forma sull'idea, allo studio dei mezzi sulla ricerca del fine e di essere stato il primo a concepire lo studio e il culto di Dante con patrii pensamenti, mentre prima scrivevansi studii grammaticali, filologici e *tutt'al più estetici* e null'altro. Egli scrisse altrove[2]) che *non è bene inginocchiarsi a chiusi occhi davanti alla grandezza dell'intelligenza, e far voto di seguitarla senza pur chiedere dov'essa conduca.*

Nel Mazzini, come in tutti i critici romantici che poco o molto riuscivano a liberarsi dalle abitudini tradizionali, come prima nel Sismondi, come più tardi nel De Sanctis, alle leggi succedeva l'impressione. Il suo giudizio era, insomma, nell'esposizione, che altro non è se non la narrazione di ciò che noi sentiamo nella contemplazione di un'opera d'arte e dell'aspetto in cui essa ci si manifesta. Il critico descrive le sue emozioni in presenza del capolavoro:

[1]) Ibid., II, p. 185 e III, p. 286. [2]) Vol. III, p. 37.

egli è, secondo la parola del De Sanctis, di fronte all'opera d'arte quel che è il poeta per il libro dell'universo. Un critico siffatto giudica secondo che la sua impressione è più o meno vivace, costante, sicura, e fra poeta e poeta distingue secondo il colore della sua emozione; e giudizio, ed analisi nella quale è implicito il giudizio, comunica al lettore coi medesimi mezzi del poeta, poichè anche egli, come il poeta, esprime sentimenti e passioni.

Il Mazzini fu aiutato, in questa sua maniera di critica, da qualità artistiche, non sublimi certamente, ma non volgari. Egli ha un calore talvolta artificioso e tribunizio che dà alle sue scritture il tono di una singolar conversazione col lettore, nella quale egli, con occhi accesi, con capigliatura scomposta, con gesto frequente, lo induca senza cortesia, lo persuada senza diletto, lo trascini quasi per la violenza della voce e degli atti a consentire. Onde talvolta il lettore riman freddo, poichè non v'è nè progressione nè insidia eloquente, e il voluto ardore rimane invariato dal principio alla fine, astringendo la voce del dicitore ad una lunga ascensione, dopo la quale ricade a picco con un improvviso rincupimento, simile a quello degli inesperti oratori di comizio. Il Mazzini poi sembra anche, per un certo frasario melodrammatico in cui abbondano gli angioli, i celesti, i divini, gl'ideali, parlar con un tremito continuo nella voce e con le lacrime fra le palpebre e gli occhi; eppure quel tono inspirato, quella severità sacerdotale, quel passaggio rettilineo dall'uno all'altro periodo, dànno virtù ad uno stile inameno e roccioso, privo d'ombre, di sorrisi, di sottintesi, di toni minori. E la sua virtù, come solitamente avviene, deve lo stile del Mazzini alla sua singolarità incomunicabile, alla trasparenza con cui l'anima rigida, dottrinaria, apocalittica dello scrittore vi si manifesta.

Un esemplare di libera esposizione è il saggio sul Goethe e sul Byron, nel quale veramente il critico si colloca dinanzi ai suoi autori come artista davanti ad artisti. Non v'è nessun indizio di teoriche d'arte: il critico dà così libera via alla sua impressione, che i sentimenti in lui suscitati dalla montagna svizzera concorrono alla manifestazione di ciò che l'animo suo prova alla lettura di quei poeti. Ma esempii di esposizioni più precise non difettano, e la finezza di percezione che ci mostra nell'analisi della scuola manzoniana, o, più precisamente, del Grossi, mi sembra rarissima: «Voi direste fantasmi e non forme palpabili, ricordi di un'anima malinconica e non realità. Tutto è languore, sfibramento, etisia. Voi errate in un cimitero di fanciulle danzanti come Ofelia con fiori avvizziti alla mano, con un segno funebre sulla fronte; sono meravigliose di bellezza e di innocenza, ma gelide come la sposa di Corinto». La scuola lombarda — egli osserva [1] — sfiora la superficie delle cose e non approfondisce nulla. Passa accanto ai misteri del cuore senza toccarli, senza tentar di rischiarare l'abisso gettandovi la sua fiaccola. Ed oltre che di superficialità, l'accusava di careggiar troppo l'analisi, che fu osservazione di poi comunissima ma notevole al tempo in cui la faceva il Mazzini. «Quest'arte, diceva, che si compiace tanto nel particolare, che cura con tanta assiduità le minuzie e si diffonde con amore sui nonnulla, quest'arte rinnega Michelangelo, rinnega Dante suo maestro e solo padre della poesia italiana, e sostituisce l'analisi alla sintesi, l'osservazione all'intuizione, l'intelligenza al genio.» E, con parole che rivelano un chiarissimo occhio di critico, diceva lo stile del Manzoni [2] «chiaro, minuzioso, popolare, alquanto molle e snervato, careggiante l'idiotismo e l'analisi».

[1] Vol. II, p. 91 sgg. [2] Ibid., III, p. 289.

Più tardi il De Sanctis ammirerà il Manzoni appunto per la forma analitica e minuziosa, e non tralascerà occasione di mostrar la sua antipatia per quell'altra che il Mazzini amava. Tanta era la persistenza degli antichi gusti d'arte! Il Tommaseo lodava il Foscolo della sua virtù di *scolpire* le immagini con classica brevità, e fu poi accusato dal De Sanctis perchè non seppe scrivere in forma popolare ed analitica. E quanti, insomma, fra i critici che abbiamo incontrati, si opponevano ai gusti secolari? Il Mazzini, che tanto parlava di popolo, osservava senza benevolenza che lo stile manzoniano era popolare, e propugnava la forma acerba, rapida, conclusa delle letterature morte.

Egli era in fondo, già dicemmo, un continuatore del Foscolo, di cui fu grande ammiratore e difensore. Ma, più del Foscolo, si avvicinò al romanticismo, dipartendosi ancor più dalle tradizioni e dal culto verso le forme antiche; chè, se per questo non ne fosse stato dissimile, non gli avrebbe fatto colpa che, «pur faticando sulle orme del pensiero moderno, s'ostinò, anche per le memorie dell'infanzia, nelle forme greche». [1]) Fu dunque più classico nel sentimento artistico e politico che nei principii d'arte; e questa irrequieta incertezza valse a liberarlo da ogni vincolo e a farlo parte di quel *tertium genus* dei nostri letterati d'allora, che preparò l'avvenire della critica.

Distingueva fra i poeti suoi contemporanei due

[1]) Ibid., II, p. 184. Del resto, egli con la distinzione fra verità e realtà non intese negare che l'arte moderna deve fondarsi sulla storia. Osteggiava il reale transitorio ed angusto (II, p. 244), ma pensava (ibid., p. 247) che " nella continuità della tradizione storica l'Italia deve attingere ispirazione e potenza per erigere la sua nazionalità „. Quindi stimava utile che l'arte si fondasse sulla vera storia, e parlando della pittura in Italia (ibid., p. 233 sgg.) non nascondeva la sua simpatia per l'Hayez e gli altri partigiani della scuola storica.

tendenze. L'una, del Manzoni, devota alla progressiva riabilitazione del popolo per via della virtù cristiana. «Sorge innanzi a questa un'altra tendenza di cui carattere è la forza e che pone sue radici in Foscolo e più ancora in Byron. Non procede cauta nè infinta, ma va per diritta via al suo scopo. Sua bandiera è la nazionalità, suo grido, un grido di lotta incessante.» [1])

Or che cosa impedì al Foscolo la creazione della nuova storia letteraria? Noi già lo dicemmo: il contrasto fra il suo ideale classico e le sue opinioni moderne, tra la sua mente e la sua fantasia. Niccolò Tommaseo, in una lunga nota alla sua scrittura vichiana, deplorava che il Foscolo si fosse detto seguace della *Scienza nuova* e frattanto avesse repudiato le idee di giustizia, di virtù, di progresso, dandosi in braccio ad un cieco materialismo. Ricordava con singolar compiacimento certi suoi paradossi intorno alla necessità della gogna e della forca e alla viltà della plebe, che mi fan vedere nel Foscolo un precursore non solamente di Giacomo Leopardi, disdegnoso spregiatore delle folle insolenti e dei borghi selvaggi, ma anche di Giuseppe de Maistre, il cinico difensore del birro e del prete. Certamente il Tommaseo falsava l'anima del Foscolo, riducendola in frammenti; ma è anche innegabile che, se quell'ardentissimo ingegno non s'imprigionò mai nel rigore del pessimismo, pur fu lontano da quella pacata e rassegnata contemplazione del progresso, che sola poteva render fruttuose le convinzioni vichiane.

Il Mazzini soddisfaceva meglio a questa condizione? Dicevamo che nel sentimento politico fu classico, anch'egli partigiano dell'azione ad ogni costo,

[1]) *Colpo d'occhio sul movimento letterario italiano dopo il 1830* nel vol. III degli *Scritti*.

anch'egli ardentissimo per i sommovimenti e le congiure, anch'egli devoto a un ideale di repubblica quasi più romana che moderna. Ma se questo deve dirsi dei sentimenti, per le teoriche invece s'approssimò alquanto ai romantici. Tutta la sua vita politica sembra inspirata da una fede incrollabile nella potenza dell'individuo, se gli pareva che un colpo di mano, purchè tentato da uomini risoluti, potesse mutare la faccia dell'Europa: e tutti i suoi scritti al contrario muovono alla guerra contro l'individuo ed alla proclamazione della sovranità collettiva. Ancora per un lato egli dissideva dalla scuola foscoliana, come fu da lui definita; che questa aveva per bandiera la nazionalità, egli, come i romantici e i cristiani, l'umanità. Anzi oltrepassò il romanticismo, poichè, mentre questo in politica, partendo dalla riconosciuta eguaglianza fra tutti gli uomini, si fermava alla reciproca indipendenza delle nazioni, il Mazzini pensò alla giovine Europa e concepì sogni universali e cosmopolitici: e, mentre il romanticismo in letteratura stendeva catene fra nazione e nazione ascrivendo a ciascuna qualità di genio incomunicabili, il nostro utopista pensava ad una musica universale e ad una letteratura europea. Ma in qual paese doveva sorgere la musica futura, se non nella terra di Gaetano Donizetti? e in quale, se non in Italia, la letteratura europea, ch'egli chiamava anzi italo-europea? Ecco che, siccome gli estremi si toccano, dalle ultime conseguenze del romanticismo il Mazzini tornava a rinnovare il più superbo ideale classico, l'universal supremazia intellettuale della terra latina.

Variamente dunque i fili dell'una e dell'altra scuola si incrociavano nell'intelletto del Mazzini; ma la legge d'amore, di pietà, d'eguaglianza che instancabilmente preconizzava, l'universalità ch'era in cima ai suoi pensieri, la sicura fede nel progresso dell'uman genere lo collocano assai più vicino al vangelo

manzoniano che il Foscolo non fosse. D'altro canto, egli era, come il Foscolo, lontano dal finalismo dommatico, che impediva in ogni modo al Tommaseo di trarre vital nutrimento [1]) dalle dottrine del Vico. Epperò egli era in condizioni più felici di quei due che l'avevano preceduto nell'ammirazione pel Vico, e se ne disse discepolo con convinzione non minore, ed anzi ne persuase lo studio proprio per il rinnovamento della storia letteraria. «Il vuoto esistente nella filosofia», egli lamentava, [2]) «deve naturalmente ripetersi nella critica letteraria, che è la filosofia della letteratura»; e la filosofia ch'egli desiderava era proprio la *Scienza nuova*. «Il vincolo, — disse altrove, [3]) paragonando le antiche congerie erudite che usurpavano il nome di storie letterarie con quelle che venivano in onore per effetto del rinnovamento romantico — il vincolo che annoda in un popolo le istituzioni, le lettere e i progressi della civiltà, indovinato un secolo innanzi dal nostro Vico, fu posto in chiaro, sottomesso ad analisi e diede cominciamento ad una sola scuola, il cui scopo santissimo or s'irride da chi non sa, o non cura comprenderlo.» E si compiaceva che ora molti libri e molti studiosi traessero il Vico da quell'oblio a cui per cento anni lo avevano condannato le baie erudite e l'inerzia degli animi. [4])

Egli era anche superiore al Foscolo ed al Tommaseo, perchè, unico fra i nostri romantici d'indole e di coltura in gran parte straniera, potè il rigagnolo vichiano arricchire del torrente del Hegel, di cui

[1]) Che il Tommaseo dalla dottrina del Vico non traesse vital nutrimento, notò il Croce. *Per la storia della critica*, p. 26 sgg., in una breve appendice *Sulla tradizione vichiana nella critica letteraria italiana*, nella quale annovera Cesarotti, Pagano, Torti, Foscolo, Giudici, Tommaseo e De Sanctis.

[2]) *Scritti letterarii*, III, p. 316.

[3]) Ibid., I, p. 36.

[4]) Ibid., vol. III, p. 316 e vol. I, p. 196.

egli fu ammiratore se non seguace.[1]) A procedere sicuramente nella via che così aprivasi alla storia letteraria gli mancò piuttosto la facoltà e la lena delle grandi costruzioni, o il tempo e la pace necessaria a studii faticosi, o un fondamento di solida dottrina nella letteratura della sua nazione? È questione certamente difficile, e forse inutile: ma io non so in quale altra disciplina il Mazzini abbia avuto forza di costruire un severo e compiuto sistema, e perciò son tratto a negargliela anche per l'istoria letteraria.

Gli mancava, io penso, il potere di compiere, non quello d'ideare e di vedere nelle grandi linee lo svolgimento dell'arte. Ebbe virtù di considerare l'artefice e il pensatore come frutto, piuttosto che come causa dei loro tempi; e perciò pensava che gli accusatori del Machiavelli somigliassero a quelli che rimproverano Byron e Goethe d'avere sparso il seme dello scetticismo, di cui furono essi stessi le prime vittime.[2]) Mise talvolta assai direttamente in relazione le tendenze politiche di un'epoca con le sue qualità letterarie, come quando, discernendo in Italia la scuola manzoniana e la foscoliana, anticipava quella, divenuta poi celebre per via del De Sanctis, di liberale e democratica. Amò analizzare i capolavori, o quelli che a lui sembravan tali, riconoscendo in ogni personaggio l'incarnazione di un sentimento morale e politico, *la ragione umana*, per esempio, o il *sensualismo;* e così fece per la *Lelia* della Sand, come poi fece, con intenti più particolarmente storici, il De Sanctis, quando nei personaggi dei *Promessi sposi* vide il simbolo di una casta o di una passione dell'epoca che il Manzoni

[1]) Ibid., vol. III, p. 312, difendendo lo Hegel dalle accuse del Romagnosi: “Hegel possiede incontestabilmente un forte ingegno, potentemente logico e vasto „.

[2]) Vol. III, p. 224.

ritrasse.[1]) Parlò con senno della decadenza della pittura italiana dopo Michelangelo.[2]) Ordinò la storia del dramma con una larghissima sintesi, che la divideva in tre epoche: di cui la prima, quella del Fato, aveva Eschilo ad esemplare; la seconda, della Necessità, Shakespeare; la terza, di cui Schiller era precursore, ci avrebbe dato il dramma della Provvidenza, in cui libertà e necessità, individuo e società s'accordassero compiutamente.[3])

Tali vaste — non dico indiscutibili — visioni storiche venivano nella mente del Mazzini subordinate al suo pensiero capitale: il progresso dell'uomo dall'individualismo verso la repubblica ideale del popolo e di Dio. La sua storia letteraria sarebbe stata la storia del dominio dell'individuo trionfante nella poesia e nella società classica; della sua vile decadenza nell'arte classicista, che il danno dell'egoismo nella vita e nell'arte accrebbe con l'onta della servitù ai tiranni nell'una, alle regole nell'altra; del suo ultimo sforzo, che dava un effimero bagliore dell'impero di Roma in Napoleone e un Napoleone della poesia in Byron, e, utile ad affrancare l'uomo dalla persuasione del diritto divino, il poeta dalla superstizione aristotelica, falliva nel ricreare un edificio sul terreno ormai sgombro; sarebbe stata, infine, la profezia della grande arte universale e popolare, piena dell'idea di Dio e della giustizia, che doveva fiorire nella grande repubblica universale e popolare.

Era, dunque, questa istoria, che io compongo con le idee sparse nei varii saggi mazziniani, una costruzione *a priori*, tendente ad un fine non estetico e non critico. Ma quali costruzioni storiche non sono mosse dalle opinioni dell'autore? E, se qualche sto-

[1]) Ibid., p. 56 sgg.
[2]) *Sulla pittura in Italia*, in *Scritti letterarii*, vol. II.
[3]) *Della fatalità considerata come elemento drammatico*, ib., volume IV, pp. 1-34.

rico può nascondere le sue credenze politiche e religiose, quale potrà impedire che, a sua insaputa, i profondi sentimenti dell'anima sua dirigano le sue meditazioni?

Bensì, nelle idee storiche del Mazzini, non sono visibili solo i sentimenti della sua vita morale e politica, ma anche i dogmi angusti del dottrinario. Non era così schiavo di una fede come il Tommaseo, ma non ancora libero come il De Sanctis. Nè era così vicino all'ideale classico come il Foscolo, ma pur se ne manteneva meno remoto del De Sanctis.

Era a metà della via. Da lui al critico dei *Saggi* era non breve il cammino, ma quello che al Mazzini fu dato di compiere non appare inglorioso. Di tutte e due le manifestazioni dell'ingegno del De Sanctis egli fu precursore: dell'una, — la facoltà di ordinare idealmente la storia dell'arte, — con l'attutire il contrasto foscoliano fra l'ideale di vita e la filosofia evolutiva;[1]) dell'altra, — la potenza di esporre l'opera d'arte che è poi la celebre critica estetica, in cui si lamenta la mancanza di continuatori, — col repudiare definitivamente la maniera classica, narrando le sue libere impressioni.[2])

[1]) V. nel vol. I gli scritti: *Del romanzo storico, ed anche dei Promessi sposi di Alessandro Manzoni* (pp. 1-12) e gli articoli sul *Dramma storico*, pubblicati nell'*Antologia* (pp. 241-317).

[2]) Sul pensiero letterario del Mazzini v'è il libro del Ricifari, ampolloso ed apologetico, ma almeno con qualche ambizione. Trascurando un'insignificante monografia di V. Reforgiato o V. Crescimone, che sia (*Studi critici*, Palermo, Sandron, 1903), ricorderemo lo scritto del Nencioni in *Saggi crit. di letter. ital.*, Firenze, 1898, e quello di Gustavo Tirinelli (*N. Antologia*, settembre 1879). Finora le pagine più notevoli sull'argomento — osservava anche il Renier (*Giorn. stor.*, XXX, 337), facendo una recensione del libro del Ricifari — rimangono quelle del De Sanctis. Cfr. anche lo studio del dott. G. U. Oxilia, *G. Mazzini uomo e letterato*, Firenze, Seeber, 1902, parte II; e il recente volume di Bolton King, *Mazzini*, Firenze, Barbèra, 1903, pp. 324-341; nonchè, a proposito di quest'ultimo, le osservazioni di G. Gentile, in *La Critica*, I, 1903, p. 464.

Capitolo XV.

Vincenzo Gioberti.

Vincenzo Gioberti, scrittore altero e magnifico ed insigne per quella nobile soavità di stile ch'era il fascino dei filosofi francesi a lui contemporanei, pure fu più povero del Mazzini nelle facoltà di creare o di ricreare l'opera d'arte. Onde non eccelle nel modo di narrare la sua impressione, nella quale arte il Mazzini, come ho notato, rimase unico annunciatore di Francesco De Sanctis.

Ma, se non concorse attivamente ad iniziare la nuova critica, fu, come il Mazzini, benemerito per avere interamente repudiato i metodi classici di giudizio, dei quali non è a cercare traccia alcuna nei suoi scritti. Delle categorie retoriche può sembrare ch'egli abbia conservato il bello ed il sublime; ma erano parole vecchie per concetti nuovissimi, che, lontanissimi dalla retorica, pertinevano ad una estetica trascendentale, nella quale il sublime è creatore del bello, come l'Ente dell'Esistente. [1])

[1]) Disse di Dante (*Del Bello*, Firenze, Lemonnier, 1857, p. 572): " Egli possiede in modo maraviglioso la semplicità, la naturalezza, la proprietà, la concisione, l'eleganza, la pellegrinità, l'evidenza, l'efficacia e la sublimità della frase; nè credo che per l'unione di tutte queste doti alcuno scrittore il pareggi „. Vorremo considerare questa serie di concetti come un resto di retorica? La loro impre-

Il Gioberti ebbe dunque la forza, che al Mazzini mancò, di sostituire un'estetica sua alla tradizionale. Ma considerava l'arte ideologicamente e non psicologicamente, e, tracciando una genesi dell'arte e delle arti, le considerava puramente come materia di storia e non di critica. L'estetica del Gioberti non fu per niente normativa, e perciò non ha se non scarsissime relazioni con la sua intelligenza critica. Col che non intendo che le sue sintesi preconcette non abbiano avuto alcuna efficacia sul giudizio: così l'idea che la potenza dell'arte progredisse nel passaggio del gentilesimo all'ortodossia contribuiva a fargli concedere a Dante un indiscusso primato su Omero, su Firdusi, su Viasa, su Valmichi «per la vastità del disegno e la stupenda lautezza del lavoro».[1] Pesava non meno sulla sua bilancia critica il primato italiano, il quale, veramente, era piuttosto una passione che non un'affermazione teorica, e perciò non va considerato fra le idee estetiche giobertiane. Ma cardine della sua estetica era il concetto intellettuale dell'arte, che veniva riguardata come connessa alla scienza ed alla morale; e questo non rimase senza efficacia sul giudizio critico, e moveva anzi il Gioberti ad asserire[2] che Dante non avrebbe potuto essere il massimo poeta e scrittore, se non fosse stato eziandio filosofo e teologo insigne, ed a lodarne l'ingegno psicologico ed ontologico e ad ammirarne la vastità dei concetti generali, sebbene riconosca che al gran poeta abbisogna di più la maestria nell'incarnare e individuare.

cisione li salva dall'accusa: poichè, adoperati con questa libertà, non appartengono più ai trattati, ma ai vocabolarii. Lo stesso si può dire di un pensiero del Mazzini (I, p. 50), secondo il quale le tre condizioni necessarie del dramma sono "unità di concetto, progressione d'interesse, e importanza predominante d'un carattere che giganteggi sugli altri". Parole che, insomma, significano ben poco: laddove le regole retoriche non peccavano d'indeterminatezza.

[1] *Del Bello*, p. 571. [2] Ibid., p. 573.

Nulla hanno dunque di nuovo per noi le sue tendenze critiche. Come tutti i critici romantici, accettò l'eredità classica della concezione morale ed intellettuale dell'arte; come il Mazzini che, sebbene più giovine, ebbe prima di lui efficacia nelle opinioni letterarie, si disfece del bagaglio retorico. Eppure al Mazzini rimase inferiore, perchè non intravide un nuovo modo di critica.

Ma sulla via che dal Foscolo si partiva verso la costruzione della storia della poesia, il Gioberti procedeva molto innanzi. Il Foscolo fu dei pochissimi, tra i poeti grandi, ch'egli non seppe intendere ed amare; il Mazzini avversò direttamente in politica ed in letteratura, per l'intransigenza repubblicana e per quel sogno di una letteratura universale, nella quale egli non altro vedeva che un'imitazione degli inglesi e dei tedeschi invece che della natura.[1]) Singolar destino, che sembra ottunder gl'ingegni più acuti, quando un letterato esamina le dottrine e le opinioni dell'altro. Il Gioberti dimenticava che il Mazzini s'opponeva al romanticismo perchè lo sospettava, anch'egli non equamente, di servitù ai francesi ed agli inglesi, e, se ad una letteratura universale pensava, era questa italo-europea, non tedescante od anglicizzante.

Pure di questi due uomini a lui discari il Gioberti era continuatore nella storia letteraria. Poichè, anch'egli ammiratore del Vico, — il cui sistema disse epopea di concetti meravigliosi,[2]) — e fecondatore di quella tradizione filosofica perchè pieno delle ideali costruzioni dei tedeschi, e sopratutto della schellinghiana, seppe, come il Foscolo ed il Mazzini

1) V. *Teoria del sovrannaturale*, 2.a ed., vol. II, p. 298 sgg. (riportato nella raccolta dell'Ugolini, *Pens. e giud. sulla letter. ital. e stran.*, Firenze. 1857), dove però il Mazzini non è attaccato se non indirettamente.

2) *Del Bello*, p. 572.

non avevan saputo espellere interamente il fantasma classico dell'uomo dall'anima sua. Egli amò il Manzoni, che il Foscolo aveva assalito con lancia e spada, ed il Mazzini accolse con molte reticenze; non fu partigiano nè delle congiure nè dei folli eroismi, ed in politica, che è quanto dire nella storia, fu romantico e, se mi si consente l'espressione, cavouriano.

Potè dunque approssimarsi all'ideale romantico della storia letteraria, perchè fu al romanticismo più vicino dei due precursori suoi, egli cristiano di religione e moderato di fede politica. Epperò rimane a sapere che cosa, oltre la maggior vastità di ingegno e l'attitudine a speculare, l'abbia fatto procedere nella costruzione storica assai più in là del Tommaseo e del Cantù, che non erano men cristiani ed erano, almeno il secondo, assai più moderati di lui.

Questo appunto: il più schietto, il più largo liberalismo fu benefico all'intelligenza storica del Gioberti. Non involuto così strettamente come il Cantù nelle spire del dogma e della dottrina, egli poteva osservare con equità maggiore il passato ed il presente e sottoporre la sua sintesi storica ad un finalismo men rigido. Potè dunque pensare che la verità religiosa, a cui s'informa, sia la fonte dell'eccellenza della poesia italica; e che presso le nazioni pagane il bello fosse possibile solo in quanto esse conservavano certi vestigi della rivelazione primitiva, ma sempre imperfetta;[1] potè infine pensare che il politeismo greco, giovando al bello corporeo, nocesse al sublime,[2] e nello stesso tempo intendere con profondità le letterature antiche — virtù, io so bene, non rarissima fra i romantici di più nobile ingegno, — e sconsigliare l'eccessiva ammirazione per l'architettura gotica, la quale, mentre ha molto di

[1] Ibid., p. 501 sgg.

[2] Ibid., p. 557 sgg.

sublime, contrasta al bello.[1]) Potè considerare la *Divina commedia* come il principio dinamico della nostra letteratura, e pur rendere giustizia all'*Orlando* con pagine squisite,[2]) nelle quali alla lode estetica è fatta la parte che il Cantù dà al biasimo morale, ed alla riprovazione morale è concesso quell'umile posticino che il Cantù dava al giudizio d'arte. Poteva fra i suoi contemporanei prediligere il Manzoni ed ammirare con fervore il Leopardi, ed, obllioso solamente del Foscolo, contare fra i grandi poeti, non dirò l'Alfieri ed il Monti, ma persino l'Arici.[3]) Fu infine così libero nel suo giudizio, che per aver mostrato l'audacia di reputare più nobile scrittore il Machiavelli che il Bartoli, si attirò dal Lenormant l'accusa di gentilesimo.

Come per le opinioni, o, dirò meglio, per la severità morale e religiosa egli apparteneva alla sinistra del romanticismo, e mostrava mente più vasta non solo del Cantù, ma del Rosmini, così alla sinistra apparteneva per le opinioni letterarie. Il Gentile, studiando le relazioni fra romanticismo e idealismo, nelle giovanili *Miscellanee*, scritte negli anni del *Conciliatore*, mise in rilievo il romanticismo del Gioberti.[4]) E citò le parole, con cui il filosofo incolpava il «così detto preteso classicismo» della decadenza della letteratura, e lo definiva opera di freddo artificio, giuoco d'ingegno atto a produrre infecondo e vano diletto, e lo accusava di nuocere alla religione ed ai costumi, mentre la letteratura nazionale è di tutto questo efficacissima promovitrice ed il romanticismo «è la naturalezza, la spontaneità e, per così dire, l'indole nazionale».

1) Ibid., p. 587.

2) Vedile, tolte dal *Primato*, nell'Ugolini, p. 382 sgg.

3) *Del Bello*, p. 586.

4) Giovanni Gentile, *Rosmini e Gioberti*, p. 98 (vol. XX degli *Annali della R. Scuola normale di Pisa*, 1899).

Ma il cervello del Gioberti non fu, nei pensamenti letterarii, tutto di un pezzo. Che la letteratura italiana non dovesse imitare la italo-greca, la quale è per la cristiana quello che la parte è per il tutto e che le regole arbitrarie fossero da respingersi, questo egli sempre ammise. Rafforzò il ragionamento manzoniano contro le unità drammatiche, lodò il Poliziano di aver dato nell'*Orfeo*[1]) il più antico saggio italiano del dramma moderno, tenente del comico e del tragico, sciolto dalle pastoie dell'unità di tempo e di luogo e di ogni regola arbitraria. Ma, già fin dalla *Teorica del sovrannaturale,*[2]) si comincia ad osservare una qualche diffidenza verso gl'innovatori. Parte da concetti genuinamente romantici, com'è l'affermazione che le letterature, pur avendo in comune il vero, il bello e l'onesto, differiscono nel rimanente; che è assurdo il desiderio di una letteratura universale; che la conoscenza delle letterature straniere è però utile — così pensava anche Berchet — «per mantenere la libertà dello spirito e della immaginativa e acciò non si confondano le accidentali conformazioni di questa o quella poesia (e lo stesso dicasi delle nobili arti) colla essenza della poesia medesima». Ma, pur rimproverando coloro che credono il bello ristretto alle forme greche e rendendo grazie a quelli che hanno liberato le nostre lettere dalla sferza dei pedanti, osserva che pochi hanno saputo guardarsi dell'altro eccesso e che le innovazioni sono pericolose, perchè, mentre l'imitazione classica distraeva solo pochi ingegni servili, con l'invasione straniera può darsi che anche nobili ingegni si curvino al giogo dei cosmopoliti e che il miscuglio di roba eterogenea corrompa la poesia nostra.

Più tardi non nascondeva la sua antipatia verso

1) *Primato*, vol. II. 2) Passo citato.

il romanticismo. «Sarebbe difficile», scriveva nel trattato *Del Bello*,[1] «il diffinire la dottrina dei romantici, che piglia tante forme quanti sono gli autori, e, involgendosi nelle nebbie, sfugge a una circoscrizione chiara e precisa». In Germania ebbe alcun che di buono, ma, passato in Francia, si corruppe. Ed è deplorevole che a propagare ed accrescere le costoro esagerazioni giovasse «l'eccesso contrario di quei falsi amatori del bello classico che ripudiavano nelle nobili lettere ogni varietà nazionale e volevano modellarle sovra un tipo unico», quando invece, se il bello è essenzialmente immutabile, pure ha tipi specifici diversissimi. Era sopratutto delle «costoro esagerazioni» che si doleva, e di quel romanticismo per cui[2] i poeti e i romanzieri del secolo, da pochissimi in fuori, par che gareggino fra loro nel rappresentare lo strano, lo sconcio, il deforme, il laido, l'atroce», di quel romanticismo che offriva a modello Vittore Hugo, «uomo di qualche ingegno, ma di gusto così infelice che i nostri secentisti (i quali pur d'estro non mancavano) al suo paragone ne perdono».[3]) Chè le innovazioni liberali e moderate del romanticismo non pensò mai a respingere. Anche nel trattato *Del Bello*[4]) assaliva «i critici schizzinosi e i fautori esagerati del Bello classico», che sprezzavano le lettere e le arti proprie dei bassi tempi e le dovizie poetiche che scaturiscono dal cristianesimo, come se tutto ciò che non è greco o latino sapesse di cattivo. Ivi stesso difendeva il romanzo dai suoi avversarii, asserendo che al dì d'oggi è pressochè un bisogno delle nazioni civili, e si confà all'in-

[1]) Cit. in Ugolini, p. 329. [2]) *Del Bello*, p. 499.
[3]) Cit. in Ugolini, p. 19.
[4]) *Del Bello*, p. 586 sg. A p. 584 diceva: "Il Bello è certamente assoluto, perchè ogni tipo è tale nel suo genere; ma varie sono le specie dei tipi, le quali possono essere egualmente belle, ma ciascuna dotata a suo proprio rispetto della maggior bellezza possibile ...

dole della società moderna, come il poema epico al genio dell'antica. Nè era, osservava, il romanzo da riputarsi estraneo al popolo erede delle favelle in cui scrissero Longo ed Apuleio.

Cose più notevoli diceva intorno al romanzo nel *Primato*.[1]) Con una simpatia per l'elemento drammatico che tradisce in lui il romantico, osservava che l'essenza del romanzo non consiste nella semplice narrativa, ma nella rappresentazione drammatica degli uomini e degli eventi, e perciò nella descrizione e nel dialogo insieme intrecciati. Gli pareva che i romanzi epistolari fossero imperfetti: col che veramente dava prova di non essersi ancora disfatto del pregiudizio dei generi. Il romanziere, diceva, che viene dopo l'epico, il tragico ed il comico, riunisce tutti questi generi in uno, accoppiando la descrittiva dell'epopea alla rappresentativa del dramma, il serio al ridicolo e si studia di dare un ritratto più compiuto della vita umana. Contraddicendo a quello che in certo modo aveva asserito nel trattato *Del Bello*, credeva doversi ricercare gli antecedenti del romanzo, non già in Longo o in Eliodoro o in Senofonte Efesio, ma in Omero e precisamente nell'*Odissea*: che era opinione, già vedemmo, assai diffusa, ma posta in nuova luce dell'autor nostro.

Il quale parrebbe per tal modo aver discordato dal romanticismo solo negli eccessi, e averne invece seguìto ogni opinione ragionevole. Ma chi porrà un confine netto tra le opinioni ragionevoli e le eccessive? E, in ogni modo, il Gioberti dissideva dal romanticismo in un sentimento ed in una opinione capitalissima. Il sentimento era l'idolatrica ammirazione per la letteratura patria: quel senso di vergogna per le cose nostre, da cui si partiva il Berchet

[1]) Ed. di Bruxelles, vol. II, p. 258 sg.

e a cui non repugnava nemmeno il Leopardi, era perfettamente ignoto a lui che ricercava le ragioni della superiorità della poesia italica anzi che le prove. Forse che non si poteva esser romantici amando la letteratura patria? Si poteva bene, abbiamo già detto; ma l'orgoglio giobertiano nessuno dei romantici avrebbe approvato, chè tutti si partivano dal riconoscimento della indipendenza delle varie poesie, e non v'è reale indipendenza, ove qualche supremazia è riconosciuta. In questa fede nel primato, come in altre cose, il Gioberti era più vicino che non si pensasse alla sentenza del suo avversario Giuseppe Mazzini. Questi voleva la poesia e la musica italo-europea; quegli non giunse a tanto, ma dall'ammettere la superiorità ideale di una coltura al volerne il predominio sulle altre non è grande il passo. Intanto il Gioberti trattava con disdegno dei poeti della rimanente Europa, allora più celebri: Vittore Hugo non tollerava, di Giorgio Byron diceva,[1]) con intransigenza a lui non solita, che i bei versi non bastano a scusarlo della empietà malgrado la quale un critico francese ebbe l'ardire di paragonarlo a Giobbe ed a Geremia. Nel *Primato* infine sconfessava il romanticismo, o una certa specie di romanticismo, in nome di questo geloso sentimento nazionale, esclamando che «ora siamo divenuti romantici, il che nella lingua moderna, osservantissima (come ognun sa) delle etimologie e del vero valore delle parole, vuol dir nemici del genio romano, e teneri delle cose angliche e tedesche». Circa venticinque anni erano trascorsi dal tempo in cui il Berchet, il Visconti, il Manzoni avevano respinto con

[1]) *Introduzione allo studio della filosofia*, I, p. 34. Nel trattato *Del Bello*, p. 563, disse che il sublime negativo del Byron presuppone le idee cristiane, e che egli "piglia dal cristianesimo, combattendolo e calpestandolo, ogni sua forza, come il gigante della favola dalle sue cadute".

ottime ragioni e con migliori esempii l'accusa, e il Gioberti non era un duro cervello. Il che dimostra come spesso i ragionamenti rimangano vassalli ai sentimenti. Il Gioberti aveva bene il diritto di respingere le apologie dei romantici, poichè, malgrado tutto, essi rimanevano, se non sempre propugnatori della supremazia germanica, nemici certo della italica, ed egli invece proseguiva la tradizione del dominio latino. Era, per questo sentimento, classicissimo.

Per una opinione importantissima il Gioberti poi s'allontanava dai romantici. ed era l'ammissione della mitologia.[1]) Egli la difende con prudenza riconoscendo che i padri della Chiesa e alcuni illustri teologi moderni, come il Bossuet, riprendevano a buon diritto l'uso delle favole licenziose, ma soggiungendo che questa censura non cade su quelle parti della mitologia che non offendono la pietà nè il costume. Gli sembra poi che le ragioni dei moderni censori siano debolissime. «Il vero solo, dicono essi, può piacere. Sì, nel dominio del vero; ma la poesia appartiene agli ordini del bello.» Che era novissima intelligenza estetica, se il Gioberti avesse mai potuto dimenticare la subordinazione del bello al vero ed al bene, da cui filosofi e retori. classici e romantici non si dipartivano. Difendeva la mitologia con la filosofia, e la filosofia lo riconduceva alla retorica. «Anche il bello è vero, ma è il vero vestito e adornato di un fantasma il quale piace e sta bene», il vero condito in molli versi, insomma. Ma s'intende che la retorica del Gioberti non poteva essere luogo comune. Egli proseguiva osservando come il paganesimo consista appunto nella confusione tra il vero e il fantasma, tra la dottrina e il simbolo. Perciò il mito, vero come espres-

1) *Del Bello*, p. 574 sgg.

sione e simbologia, falso come idea e dottrina, è combattuto e vinto ogni qual volta vien ritirato verso le sue origini e ridotto a contentarsi di essere la veste della scienza invece di voler supplire alla sostanza di essa. E come veste fu considerato dai grandi poeti antichi, poichè, per esempio, «l'incredulità di Omero verso le favole elleniche non ha più d'uopo di essere provata». Onde l'Alighieri poteva giovarsi della mitologia senza dilungarsi dalla severità dell'estetica ortodossa, e non solo poteva ma doveva, poichè è pericoloso introdurre come elemento descrittivo e rappresentativo il prodigioso cristiano, sicchè riesce sommamente opportuno adombrarlo con i segni ed i simboli dei gentili. Egualmente irragionevole è, dunque, abusare delle favole e respingerle senz'altro.

Così la filosofia consacrava la retorica, e il cristianesimo aspergeva d'acqua benedetta la mitologia. La difesa che il Gioberti ne tentò era più profonda di quelle del Monti e del Leopardi e più cristiana, perciò a quei tempi più efficace, di quella del Foscolo, che nella religione greca vedeva più poesia che in tutte le altre: e, quantunque non definitiva nè fondata sopra una sicura intelligenza del fatto estetico, pur bastava a liberare la sua facoltà giudicatrice del pregiudizio che la mitologia sia idolatrica e detestabile da ogni cristiano. Anch'egli, come il Mazzini, aveva reietto il culto irragionevole per la verità materiale.

Egli accoglieva tutto. La concezione del fatale e provvidenziale progresso umano non cozzava più con l'ideale classico, almeno per metà, dell'uomo, come nel Foscolo e nel Mazzini; nè era impoverita dall'intransigente ortodossia cristiana e verista, come nel Tommaseo e nel Cantù. Certo, il dogma da un lato, sebbene non preconizzato con manìa inquisitrice, e il preconcetto del primato dall'altro, sebbene

non più ombroso e superstizioso, limitavano ancora la libertà della sua indagine storica; ma, tolto questo, nulla gli mancava alla costruzione della nostra storia letteraria, se non forse la volontà e la sicurezza della dottrina speciale. Ma i filosofi più spesso preparano le costruzioni storiche che non le eseguiscano, e nè il Macaulay nè il Thierry nè il De Sanctis furono filosofi nel senso speciale della parola, nè d'altro canto il Vico e lo Hegel salirono, come storici, a quell'altezza. L'ideale del Vico fu, nella storia letteraria, realizzato dal De Sanctis, e su quella strada era il Gioberti.

Dico su quella strada, perchè, oltre alle idee sparse qua e là nei suoi molti libri, il Gioberti offerse due vasti esempii della maniera in cui la storia dell'arte dovesse trattarsi perchè servisse alla storia generale della civiltà e dimostrasse il continuo ed inviolabile progredire dell'uman genere per le vie segnate. L'uno, alla fine del trattato *Del Bello*, è piuttosto un sistema storico delle arti, alla maniera di quelli dei filosofi tedeschi e dei celeberrimi di Schelling ed Hegel, che non una breve storia dell'arte. Alla tripartizione hegeliana di arte orientale, classica e romantica il Gioberti preferisce quella di bello eterodosso ed ortodosso. Illumina l'origine dell'arte con la natura del sacerdozio e della civiltà indopelasgica, e traccia un albero genealogico delle varie arti. A questo era aiutato da una coltura non ristretta alla poesia e da idee vaste e profonde sull'architettura e la musica, che per lui erano progenitrici di tutte le arti, e precedenti nell'ordine storico come nell'ordine logico. Ancora non affrancato dalla teorica dell'imitazione, vedeva però nell'architettura e nella musica analogia piuttosto che imitazione della natura, avvicinandosi, per ciò che riguarda la musica, all'idea di Giacomo Leopardi. Pensava questi che, mentre le altre arti imitano ed esprimono la natura

da cui si trae il sentimento, la musica, ed alla musica si accosta l'architettura, imita ed esprime lo stesso sentimento in persona. E il Gioberti più filosoficamente disse[1]) che la musica «per mezzo del suono esprime la forza creata nella sua monadica semplicità, e ne adombra la natura interiore; laddove le arti figurative non possono ritrarre se non aggregati, e la sola esteriorità della monade rappresentano». Pensieri che nella forma somigliano tutti e due a quello anche troppo celebre di Arturo Schopenhauer.

Spiegata la genesi delle arti, egli si fa ad esporre la sintesi orientale di essa nel tempio e nell'epopea, ed a narrare la scissura di questa sintesi col trionfo dell'arte greca. Quindi il cristianesimo restituisce all'arte la facoltà del sublime ch'essa aveva perduta e rende nuovamente possibile la sintesi, purificata dai difetti orientali, con la cattedrale e con la *Divina commedia*. Ma l'estetica ortodossa era affine alla pelasgica, ed a quella dei dori e degl'italici sopratutto; dal che venne che la tradizione non fosse interrotta dal trionfo della nuova fede e che i nostri artefici potessero insieme parer greci e cristiani, e viene la necessità dello studio dei classici e l'imperfezione delle dottrine romantiche.

Tale è, ristrettissimamente riassunta, la parte storica del trattato *Del Bello*, nella quale siamo lontanissimi da quell'abbondanza di esemplificazioni critiche, che troviamo, per esempio, in fine all'estetica hegeliana. Appena è, se vi sono alcune pagine intorno alla *Divina commedia;* della Bibbia e degli Ebrei dice che «per ciò che spetta al sublime riuscirono inimitabili».[2]) Il *Libro di Giobbe* è un poema perfettissimo, che per la ricchezza e venustà delle parti e la maestria del generale ordinamento può reggere al paragone dell'*Iliade*, e per la subli-

[1]) *Primato*, vol. II, p. 213. [2]) *Del Bello*, p. 560.

mità del dettato le soprastà di gran lunga. Ma, subito detta questa lode generica, soggiunge che «di questo tema ampio e nobilissimo meglio è tacere che dirne poco».

Rimaneva dunque, più che altro, uno schema ideale di storia dell'arte, e come esempio di costruzione non regge al confronto delle cinquanta pagine del *Primato*,[1]) ove si riassume la storia della nostra letteratura. Ivi il Gioberti non aveva una mèta nel passaggio dall'arte eterodossa all'ortodossa, e dovendo considerare la nostra poesia come un organismo non ancora perfetto, era forzato a rinunciare ad un rigido schema ideale e a profondarsi più liberamente nello studio dei fatti. Partendo dalla *Divina commedia*, che altrove egli aveva chiamata principio dinamico della nostra poesia, veniva a considerare come questa dalla metafisica passasse alla fisica, imperniando la sua trattazione intorno all'Ariosto, e come poi si disfacesse nel vaniloquio. La letteratura italiana, egli dice, «morì cantando, si può dire fra le scene»; brevissime parole, nelle quali è in embrione quel capitolo, ove il De Sanctis mostra come la parola divenisse nel nostro settecento sonorità cantabile e la poesia si disfacesse nella musica. Il concetto capitale delle pagine, che il Gioberti dedica alla corruzione della poesia italiana, è in fondo quello che il De Sanctis chiamò la povertà di contenuto, fissando con una formola un pensiero, che più o men vago era nelle mente dei nostri critici dal Torti — e solamente dal Torti? — in poi. «La nostra letteratura prosastica», deplorava il Gioberti,[2]) «da pochi scrittori in fuori, somiglia a quella dei bizantini; fredda e vuota di concetti profondi e pellegrini, ma concinna di stile, di lingua, e lauta di leggera e leggiadra erudizione»;

[1]) Vol. II, pp. 204-260. [2]) Ibid., pp. 250-251.

e la cagione di questa miseria era che «l'ingegno, anche addottrinato, senza spontaneità di pensieri e di sentimenti, senza libertà e fierezza, non potrà mai avere eloquenza». In ultimo considerava, — con l'imperfezione inevitabile da un contemporaneo ma pur con idee larghe, come quelle che ricordammo intorno al romanzo, — il recente risveglio dei nostri ingegni.

Possono sembrare naturalissime e poco significative queste affinità nelle linee generali fra l'intuizione della storia letteraria giobertiana e quella del De Sanctis. Ma v'è nel *Primato* un passo d'indiscutibile importanza, anche nei particolari, per il raffronto, ed è quello ove il Gioberti discorre del poema ariostesco. L'Ariosto è, secondo lui, il poeta della fisica, mentre Dante era quello della metafisica — contrasto che nel De Sanctis si ripeteva fra ideale e reale, — per il che l'uno piacque al Galileo, l'altro al Buonarroti e al Vico. L'Ariosto è la mèta ideale della nostra poesia dopo Dante: nel quattrocento il Boiardo gli preparò la materia, il Poliziano la forma. Esprime infinite *scale* di sentimenti, simile com'è per un lato al Cervantes, per un altro al Tasso, ed occupando in qualche modo il punto medio fra i due. Nè la significazione storica ed estetica del sorriso ariostesco sfuggiva al Gioberti.

Il De Sanctis, in un passo dei *Saggi*,[1] dopo aver liquidato la critica classica, soggiungeva: «La scienza si è messa non solo per altre vie ma per vie opposte come suole avvenire: ella si è collocata all'altro estremo. Voi ci date frasi ed io vi do concetti; voi ci date fatti storici, ed io vi do leggi storiche». Questa scuola così pone il problema: «Qual è il concetto e quale la sua forma storica, cioè come si è andato esplicando in questo o quel secolo?». I

[1] P. 413 sg.

tedeschi tengono più al concetto, i francesi alla storia. «Vi deve il Nettement parlare di Delavigne, di Barbier, di Victor Hugo? ed egli vi fa la storia di Luigi Filippo e delle opinioni e delle passioni che regnavano a quel tempo». Or egli diceva che questa scuola sorta in Germania e diffusa in Francia ebbe in Italia a suo rappresentante il Gioberti, e certo nella forma germanica piuttosto che nella francese.

Pure, se la estetica del Gioberti, malgrado alcune intuizioni parziali, non è un gran passo; se la sua critica, malgrado certe pagine nobilissime come quelle sul riso ariostesco, fu incolore tra la critica classica di cui era quasi interamente libera e la schietta critica estetica che non riusciva a prenunziare, non si può negare che nel *Primato* egli s'accostasse all'attuazione della storia letteraria sognata dai romantici, come nessuno prima di lui.

Sulla via che dal Foscolo portava al De Sanctis, egli era assai più vicino alla mèta che al principio.

CAPITOLO XVI.

Tentativi di storia letteraria: P. Emiliani-Giudici e L. Settembrini.

I.

Nel 1843 veniva in luce il *Primato* giobertiano, col miglior saggio di storia letteraria fino allora apparso, e nell'anno seguente si pubblicava a Firenze la *Storia delle belle lettere in Italia* di Paolo Emiliani-Giudici. Con lui, siciliano, il Mezzogiorno entrava nel movimento della critica romantica italiana, e vi portava la sua propria qualità spirituale, la facoltà sistematica e costruttiva. La critica romantica, esplicatasi solamente nella polemica a Milano e fermatasi ai tentativi in ciò che era speculazione storica, dava ora i suoi frutti. Non subitamente l'indole polemica dell'indagine letteraria disparve: il grosso volume del Giudici conserva il tono di una sterminata diatriba, e appena quegli spiriti pugnaci sono intepiditi nelle pagine del Settembrini. Ma era quella la via.

Nello spirito, onde muove la sua ricerca, il Giudici, benemerito per aver primo saputo eseguire un disegno vasto, rimaneva indietro al Gioberti. Egli era anche più foscoliano del Mazzini. Disse il Foscolo «principe, anzi creatore della vera critica italia-

na»;[1]) pensò[2]) che l'opera da lui prestata come da critico alla patria letteratura, è forse più grande e più benefica di quella ch'egli prestavale come scrittore. Rampognò acerbamente gl'italiani, che non solo non seguissero la sua via, ma non pensassero nemmeno a tradurne e riunirne gli articoli.[3]) Di nulla lo biasimò: egli è colui, per bocca del quale la critica, che innanzi lui ingegnavasi ed insuperbiva di ragionare sottilmente di eleganze retoriche, di peregrinità filologiche, di leggiadrie grammaticali, annunzia che l'ufficio della letteratura deve esser quello di discutere gli alti problemi cardinali dell'umana civiltà. Egli conobbe come la critica cozzasse a morte con la retorica, e il provò; e riducendo al fatto l'idea, mostrò il modo di esecuzione nei lavori della scienza. Nei suoi scritti per la prima volta fu ammirata «la fusione della dottrina politica e della letteraria, che noi desiderammo negli storici tutti della nostra letteratura». In lui è segnato il punto tra un'epoca che fu ed una che non è ancora; poichè non solamente volò sui critici suoi contemporanei, ma da nessuno fu raggiunto di quelli che gli successero.[4])

Procedendo dal Foscolo, il Giudici procedeva dal Vico. Se voleva offrire un esempio dell'alta intelligenza del Foscolo, riassumeva quel suo discorso sull'origine e l'ufficio della letteratura, che tutto era infarcito di concetti vichiani. Esclamava con enfasi[5]) che la critica avrebbe potuto fare più rapidi progressi se la voce di un uomo immenso fosse stata ascoltata dall'Italia. Quest'uomo era Giambattista Vico, che, nato povero, vissuto poverissimo, tribolato dalla invidia, non curato dagli uomini, abbracciava con la mente la storia delle nazioni, s'inabissava nelle

[1]) *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, 1844, p. 52 sg.
[2]) Ibid., p. 1219 sgg.
[3]) P. 52 sgg.
[4]) P. 1220.
[5]) P. 991 sg.

tenebre dei secoli, rovesciava errori, disseppelliva il vero, creava insomma la scienza dell'umanità, ch'egli onestamente dignitoso potè chiamare *Scienza nuova*. Ma la sua voce, inavvertita dai suoi contemporanei, giunse sonora al secolo nostro, che, procedendo dietro la luce di quel libro stupendo, comincia a ricostruire la storia e a vestirla del dignitoso manto della filosofia. Non poche volte poi l'autorità del Vico è addotta con venerazione, e con la tavola delle cose civili preposta alla *Scienza nuova* è paragonata l'allegoria finale del *Purgatorio* dantesco.

Il Giudici si proponeva per tal modo di eseguire l'ideale foscoliano della storia letteraria. Partiva anch'egli dal dispregio dei suoi predecessori, Andrès, Tiraboschi, Salfi, Corniani, Ugoni, giudicando l'opera sua[1]) il «primo esperimento che si faccia in Italia di trattare intera la storia delle nostre lettere con critica filosofica derivata dai fatti». In questa critica negativa delle storie letterarie erudite egli veniva ultimo fra noi, poichè non solamente il Foscolo aveva mostrato il suo scontento per l'enorme zibaldone del Tiraboschi e consimili. Le nuove storie che avevano tentato di sostituirlo erano passate con pochissimo ed effimero favore. Il Salfi, elogiando il Ginguené, trovava che il Tiraboschi s'era mostrato compilatore della storia degli uomini letterati e dei loro avvenimenti, anzi che di quella dei loro scritti e dei loro pensieri. Ma chi mai gli contrapponeva? concedeva qualche attenuante al Corniani, nell'opera del quale trovava almeno qualche analisi delle opere, e più ancora mostravasi benigno verso «il dotto di lui continuatore, signor Camillo Ugoni». Il suo entusiasmo era per il Ginguené, nella cui storia fra le altre molte virtù trovava «lo spirito filosofico del quale è debitore l'autore al suo secolo e alla sua nazione, spirito

1) Op. cit., Firenze, Lemonnier, 1865, vol. I, p. III.

che combina gli oggetti di letteratura e di filosofia con gli interessi della religione e della politica, che ne rileva le importanti correlazioni, sebbene le meno vistose, e ci fa conoscere l'indole degli autori e delle opere loro non solo ma quella ancora della nazione e del secolo che li ha prodotti ».

Le quali parole son certo notevoli per mostrare che il Salfi non repugnò alle nuove opinioni. Ma quanti ebbero fra i novatori tanta ammirazione per il suo Ginguené? Il Berchet nel *Conciliatore*[1]) esclamava: chi al Ginguené vorrà perdonare la penuria di filosofia? Chi dei due avesse ragione oggi sappiamo, e sappiamo anche che Francesco Salfi non fu di quelli che fecero massimamente progredire la storia letteraria. Il Mazzini[2]) lo annoverò fra quelli che si slanciarono animosi sul nuovo sentiero; il Tommaseo[3]) riferì benevolmente del suo *Ristretto della storia della letteratura italiana* ai lettori dell'*Antologia*; ma era uomo a cui avveniva di dar triviali ingenuità per filosofemi, e che, volendo spiegarsi come mai gli artisti nel secolo decimosesto valessero più dei letterati, si chiedeva seriamente: «sarebbe ciò forse, perchè i progressi delle arti belle dipendono meno dalla natura dei tempi che dall'ingegno degli artisti?».[4])

Tutti erano però concordi nell'assalire l'onesta memoria del Tiraboschi. Camillo Ugoni, in certe me-

[1]) P. 81. Del Tiraboschi dice che gli mancava perfino quella filosofia che i tempi potevano dargli.

[2]) Op. cit., I, p. 36.

[3]) *Antologia*, vol. XLIII, A p. 116 sgg.

[4]) Il recensore della *Antologia* con non minore ingegno commentava (vol. XIV, A p. 45): " E chi ne dubita? Pur dire ancora potrebbesi che ciò che fa più fiorire le arti belle fa languire e quasi morire le sue lettere: mentre il lusso, la superstizione, e certi governi, che sono i più potenti nutritori delle prime, riescono tanti veleni per le seconde; e quindi si scorge quanto gran divario corra fra la nobiltà delle arti belle e quella delle vere lettere "!

morie intorno alla vita ed alle opere del conte G. B. Corniani,[1]) scriveva che il Tiraboschi «rado o non mai penetra nel midollo delle opere d'ingegno o ne dà profondo giudizio; e questo, che dovrebb'essere primo scopo di una storia letteraria, è in quella del Tiraboschi o accessorio, o, al tutto, dimenticato». Invece lodava il Corniani e per aver saputo evitare quella colpa e per una opinione carissima ai romantici, che cioè, le lettere, diverse in ciò dalle scienze, siano essenzialmente popolari. «Disapprovava coloro, che, vestendole di forma e di lingua astrusa, rinunziano a un tal modo possentissimo d'influire nella morale della nazione, e di combattere i pregiudizii, educandola ad opinioni savie e liberali». Ma il *Conciliatore*, tutt'altro che avverso all'Ugoni, osservava, nè a torto: «Corniani fu meno minuzioso di Tiraboschi, ma fu egli per questo più pensatore di lui? Valutò egli l'influenza delle passioni individuali, dello spirito dei tempi, dell'indole dei principati italiani, e del genio nazionale sull'ingegno e sul carattere di tanti nostri scrittori che si sono succeduti nel giro dei varii secoli? Additò egli viceversa l'impronta che il genio individuale di questi scrittori, e la tacita potenza delle loro opere segnò a poco a poco sul carattere del popolo italiano?». Nè l'Ugoni potè procedere più oltre, non ostante le buone intenzioni, che a lui come al Salfi non facevano difetto, e le amicizie, come quelle dello Scalvini e del Foscolo, che dovevano essergli sprone. Scrisse sul *Globe*, sul *Conciliatore*, sull'*Antologia*, eppure, lontanissimo dall'audacia di concepire una sua storia letteraria, si mise sulle orme del Corniani; pensandosi di associare la storia civile alla letteraria, non seppe che

[1]) *Intorno alla vita ed alle opere del conte G. B. Corniani*, Memorie di Camillo Ugoni, Brescia, per N. Bettoni, 1818. Vedi la recensione del *Conciliatore*, p. 133 sgg.

pesare meschinamente le virtù e i vizii dell'animo degli scrittori.

E tutti infierivano contro il Tiraboschi, che, per aver compensato la povertà d'idee con la originalità e la pazienza della ricerca, meritava certo maggiori riguardi degli altri. Le numerosissime storie letterarie regionali[1]) passarono inosservate; pochi si contentarono dei riassunti, nei quali la brevità teneva luogo di profondità. Una critica dell'*Antologia* trovava[2]) molto pregio e moltissima utilità nell'opera di Giuseppe Maffei, la lodava perchè succosa, ben ordinata, piena di buoni principii e di retti giudizii, attinti a fonti sicure, e scritta con chiaro e rapido stile. Ma notava alcuni difetti, dei quali veramente l'ultimo era assai grave: «Vi si potrà per avventura notare qualche omissione, vi si potrà desiderare talvolta un po' più di calore o di leggiadria, vi si potrà sentire *il bisogno di qualche veduta più elevata*».

I desiderosi di vedute più elevate ricorrevano agli stranieri, alla Staël, al Bouterweck, agli Schlegel, al Sismondi. Il Bouterweck, che già quattordici anni prima dell'insurrezione letteraria di Milano aveva pubblicato quella parte della sua storia letteraria che riguardava l'Italia, intesa a dimostrare come la sua poesia fosse originariamente romantica e lenta e repugnante l'imitazione classica l'avesse corrotta, fu molto conosciuto dai primi romantici e caro al Berchet, poi rapidamente dimenticato. Assai più durevole efficacia ebbero i due Schlegel e il Sismondi, ma

1) Il Cantù (op. cit., p. 680) cita Antonio Lombardi continuatore del Tiraboschi, Giambattista Spotorno per la Liguria, Pezzana per Parma continuatore dell'Affò, Vermiglioli per Perugia, Fantuzzi per Bologna, Lucchesini per Lucca, Vallauri per il Piemonte, Boccanera, Soria e Barbieri per Napoli, Carbone (a cui poteva aggiungere Scinà) per la Sicilia, Masini e Audifredi per Roma, ecc., ecc. Non v'era penuria di buona volontà, si vede.

2) Vol. XVIII C., p. 130. Il Maffei piacque anche al Settembrini (*Lezioni di letteratura italiana*, vol. III, Napoli, 1872, p. 401).

tutti e tre ammirati e studiati non senza contrasto. Quelli riuscivano a molti invisi, per la loro patente avversione alle cose nostre e per il loro giudizio bilioso dell'Alfieri e del Goldoni non solo, ma del nostro genio drammatico in generale. Il Sismondi, di cui il Berchet diceva che «trova d'ordinario i suoi più aspri censori in quelli che non l'hanno mai letto», divenne odioso a molti romantici per la sua avversione al cattolicismo, e per *le menzogne che lasciò andare contro l'Italia*, com'ebbe a dire il Tommaseo che lo chiamò[1]) «uomo d'ingegno mediocre e di prosaica probità». La scomunica del Tommaseo eccedeva il giusto, forse non meno che l'entusiasmo del Berchet. Il Sismondi non fu povero di grandiose idee storiche come quella sulla persistenza dell'elemento cavalleresco, visibilissimo nella *Gerusalemme* sotto la spoglia classica e rinnovato nel Metastasio con l'intromissione del mondo pastorale. Ma visse un po' di rapina; questo concetto, da lui sviluppato, non era ignoto al Bouterweck, e il suo giudizio sulla povertà dell'Alfieri nella descrizione delle epoche e dei costumi è ricalcato su quello di Augusto Schlegel.

Ciò non pertanto il Sismondi era assai preferibile agli Schlegel, e per una dignitosa eleganza di stile e per una indiscutibile equità e per una conoscenza delle cose nostre, imponente al paragone di quella di Augusto Schlegel, che sapeva tanto d'italiano da poter parlare di *e mute* nella nostra versificazione. Ma la dignità nazionale e l'imperfezione di tutte quelle opere spingevano a nuovi tentativi, sebbene con forza di gran lunga minore a quella che veniva dal naturale maturarsi dell'intelligenza critica in Italia. Noi abbiamo potuto seguire il cammino, che dalla critica classica, per la via del Foscolo, — il cui ingegno toccò la cima avanti che la Staël o il Bouter-

[1]) *Storia civile nella letteraria*, p. 290 n.

weck o gli Schlegel potessero modificarlo, — ci conduce all'Emiliani-Giudici non trattando che per incidenza dei libri stranieri più in voga fra noi a quel tempo. Ultima prova che le storie letterarie son limitate non arbitrariamente dai confini degl'idiomi.

Il Giudici cominciava contrapponendosi con ardimentoso dispregio ai nostrani ed agli stranieri facitori di storie letterarie. Gli Schlegel incolpò di ogni nefandezza, del Sismondi parlò con una certa ironica benignità, accusandolo di plagio e di vizii maggiori. Presi a considerare, così dice,[1] «il capitolo ove trattasi degli arabi, ed ebbi il forte rammarico di vedere che il buon Sismondi copiava dall'Andrès, scrittore impudente, il quale aveva copiato dal Casiri, scrittore bugiardo, che aveva anch egli usurpato da Albupharage, autore favoloso». Gli pareva poi che il suo intento e i riguardi sociali gli tiranneggiassero il pensiero e che difettasse di ogni profondità. «Nessuno ritraeva meglio il Sismondi di chi lo assomigliava alla rondine, che si slancia sulla laguna, striscia sulle onde senza tuffarvisi, e prosegue il suo volo». Gl'italiani poi assalì con le critiche non solo, ma con le ingiurie e le invettive; tediato e preoccupato com'era, assai probabilmente, della frigidità accademica e della plumbea sonnolenza, con cui fino allora usavasi scrivere di storia letteraria in Italia, volle animarla con un ardore eloquente che talvolta ha del fittizio e costringe lo scrittore a mostrarsi più fervido o più adirato che realmente non sia. Solamente il Gimma,[2] fra quegli smerciatori di cenci vecchi, ebbe, secondo il Giudici, tanto senno da sentire o almeno annunziare il bisogno d'illustrare la storia letteraria con la civile ed ecclesiastica. Ma di quest'annuncio si meraviglia il nostro storico, poi-

1) Op. cit., Firenze, 1844, pp. 40-42.
2) Ibid., p. 26.

chè nessuno fu più inetto del Gimma nell'attuare quell'idea di storia.

Non altri insomma riconosceva suo maestro questo fervido ribelle, che il Foscolo. Or può benissimo avvenire che colui che nelle parole e nelle intenzioni è seguace di un maestro, se ne discosti nei fatti più che gli avversarii, come avveniva d'altro canto che il Gioberti, non benevolo verso il Foscolo, pur ne seguisse e ne compisse in certo modo l'indirizzo. Ma il Giudici realmente appartiene, nell'indole e nei sentimenti letterarii, alla più schietta tradizione foscoliana. Leggete le milletrecento pagine della sua storia, e in quella veemenza accigliata di un profeta biblico in esilio, in quel cipiglio indignato che mai non si spiana, riconoscerete una manifestazione di quell'enfasi, che nel Foscolo era dottrinaria, nel Mazzini sacerdotale, nel Guerrazzi tribunizia. Nel suo scontento del mondo, nel dispregio dei coetanei, nel fremito che di continuo fa tremulo l'angolo della bocca, vedrete i caratteri più costanti dei byroniani d'Italia. E del Byron fu adoratore non meno che il Mazzini, e senza gli scrupoli sociali di costui: lo chiamò, con una frase che appunto mi ricorda il Mazzini, il Napoleone della poesia contemporanea, lo esaltò come il più grande e il più potente poeta dell'epoca, celebrò il suo dominio nell'Europa continentale, gioì che, perseguitato in Inghilterra come uomo, vi fosse ormai «idolatrato come poeta».[1])

Ma tutti i suoi sentimenti politici e letterarii erano d'imitazione foscoliana. Egli non aveva un atteggiamento suo proprio verso il romanticismo, ma quello del Foscolo, reso più debole nella parte estetica e più robusto nell'opposizione politica. Continuava il Mazzini e preludeva al Settembrini, con una violenza che più lo avvicinava al secondo che al primo, nel-

[1]) Ibid., pp. 44, 49 n. e *passim*.

l'avversare i manzoniani per timore che impigrissero l'anima della nazione e per l'opinione ch'ei fossero propugnatori di un'arte inetta a suscitare pensieri e passioni e buona solo ad appagare cupidigie di indifferente mollezza. Onde metteva in un fascio gli *innai* con i pecorai e i versiscioltai, [1]) e godeva che il Byron non avesse capito nulla delle dispute fra classici e romantici in Italia, e trovava stoltissimo il presente abborrimento «per la così detta classica letteratura». [2])

E, d'altronde, come il Foscolo, egli era partigiano delle più notevoli idee romantiche, pur non chiamandole tali, con la differenza che nell'uno venivano da spontanea elaborazione o almeno dalla schietta tradizione della filosofia patria, nell'altro invece erano in buona parte inspirate da quei sofisti stranieri, ch'ei disprezzava. Ma, accolte dalla sua mente, mutavano d'indole e di colore; e quelle ch'erano merci d'importazione negli scritti del Berchet venivano da lui novamente atteggiate e trasformate. Poichè egli sapeva ripensare; e delle idee estetiche dei tedeschi, alcune accogliendo, altre ripudiando, altre ancora credendo di ripudiare seppe fare un patrimonio suo pròprio che, se nel contenuto era eterogeneo, nella forma era coerente e di pura indole italiana, foscoliana e vichiana.

Queste idee, come la critica degli storici letterarii italiani e stranieri, sono in quel discorso preliminare alla *Storia* che solamente si trova nella prima edizione, e che al Croce [3]) parve, com'è, degno di nota. Ivi il Giudici riconosce di aver avuto avanguardie nella via «che conduce a conoscere le vere cagioni produttrici dei monumenti letterarii dell'umano ingegno», poichè «l'epoca richiedeva la critica solle-

[1]) Ibid., p. 46. [2]) Ibid., p. 1214.
[3]) V. Croce, *Per la storia della critica*, ecc. p. 22 sgg.

vata dallo stato abbietto, in che era giaciuta per lunga stagione, allo stato di scienza». [1]) Parla della rigenerazione letteraria effettuata in Germania e degli studii di estetica. Si crearono, ei dice, sistemi infiniti, che, discrepando quasi tutti nei principii e nel metodo, s'accordavano nella proscrizione dei vecchi modelli e nel desiderio di libertà, varietà, originalità. Ma, poichè non potevano dire a che dunque dovesse rivolgersi l'artefice e in che cercare libertà, varietà, originalità, ebbero bisogno di un tipo, di un terzo ente fra l'idea creatrice e l'opera creata. E taluni, «smarriti per lunghe ambagi di sofismi, ma fermi nell'odio agli antichi», presero a tipo produzioni di tempi e di popoli barbari; altri, più acuti, dissero il tipo trovarsi nella natura, e, mentre distinguevano ad un tempo il bello dell'arte per essenza differire dal bello della natura, e ne trovavano il germe crearsi e crescere con misteriosa ingenita energia, che chiamarono ispirazione, nei segreti dello spirito umano assumevano l'elemento per tipo, cioè venivano alla stramba conclusione di tôrre il mezzo per scopo.

Dove l'espressione è nebulosa ed involuta, ma il pensiero critico rimane acutissimo. I romantici — mi provo a render chiare le intenzioni del Giudici — i romantici distinguono nettamente tra il bello d'arte e il bello di natura, eppure prescrivono al poeta di mantenersi fedele alla realtà naturale — a quello dunque che è estraneo al suo dominio, — e gli vietano d'imitare il bello dei maestri che lo precorsero, il qual bello, essendo d'arte e non di natura, più è vicino al suo scopo. Ed ecco che il Giudici si univa al Monti, al Leopardi, al Foscolo, a tutti i naufraghi insomma del classicismo, nel disfarsi del principio di assoluta fedeltà al vero per salvare la libertà dell'artista, salvo che egli ci riusciva con ri-

[1]) Op. cit., p. 47 sgg.

gor logico e con solidità di raziocinio maggiore anche di quella del Foscolo nella difesa della mitologia. Riusciva in conseguenza a disfarsi, almeno in teoria, del concetto mimetico dell'arte e ad arrischiare, non da troppi esempii italiani incoraggiato, una parola eretica, oggi divenuta comunissima: creazione. Ma nel dichiarar questo concetto di creazione tornava a brancolare. Pensava che[1] l'arte «assume certe forme, e le modifica e le rigenera nell'umano intelletto, ed a proporzione della individua potenza ne usa ad esprimere il *soggetto* o l'*oggetto* in tale risultamento che meriti il nome di emulazione più presto che di imitazione». Labirinto di parole dal quale sbuca l'idea di *emulazione*, empirica assai più del mazziniano *vero insegnato per mezzo del reale*, — che nella forma aveva una qualche parvenza filosofica, — e non meno della foscoliana *esagerazione*, a cui succedeva.

Ma ciò mostra pur sempre con quale libertà d'animo, in allora rarissima, egli si accostasse alle opinioni ed agli scrittori più in voga. E, se può tacciarsi di leggerezza per il modo in cui parlò del tenebroso, fantastico, gigantesco, incomprensibile sistema dell'universo di Hegel;[2] se, lodevole per aver sentito l'artificialità di quella teorica del contrasto e dell'antitesi e del grottesco cara sopratutto all'Hugo e ai francesi, non seppe d'altronde impugnarla se non con l'ironia dell'esposizione e con l'addurre la vetustà delle contrarie opinioni;[3] pure ei non ebbe molti compagni in questa indipendenza di spirito che gli faceva, come i classicisti non solevano, stu-

[1] Ibid., p. 55.

[2] Attacca anche i suoi seguaci Scheffer, Doehring, Moeller, ecc. Ma con parole di maggiore stima accennò al Hegel e allo Schelling nella *Storia della letteratura italiana*, vedi 4.ª impressione, Firenze, 1865, II, 484.

[3] Ibid., p. 50 sg.

diare i filosofi e gli storici del romanticismo, e gli permetteva, come i romantici non sapevano, di sottoporli a libera critica.

Per tal modo egli fu di quella schiera di letterati, che, posti in mezzo fra la servitù dei classicisti e la licenza — come allora dicevasi: ma da noi era molto rara — dei romantici, elaborarono alcune opinioni moderate che vigono tuttora. Il Manzoni si può dire appartenesse alla schiera; ma la sua inflessibilità ortodossa doveva impedirgli di formulare quelle sentenze intorno alla libertà benintesa dell'artista, che partivano appunto dalla sinistra foscoliana. Un esempio di queste opinioni medie è in ciò che riguarda le regole drammatiche: i classicisti difendevano ancora il baluardo delle unità, i romantici non ponevano limiti alla libertà. Giovanni Gherardini, attenuando la rigidità delle due sentenze, pensava invece [1]) che in Shakespeare ed in Calderon sia da ammirare quel tanto che vi risplende di bello veramente e di grande, non «le più mostruose irregolarità e le più manifeste stravaganze». Gli parevano poi le opere di Schiller e di Shakespeare piuttosto poemi romanzeschi esposti in forma di dialogo che azioni da eseguirsi con l'apparato teatrale, giacchè nella lettura possiamo riposarci quando ci pare, laddove alla rappresentazione non sarebbe possibile por mente alle impareggiabili bellezze che sfolgoreggiano tra questo disordine e queste aberrazioni della fantasia. In fondo non era diversa l'opinione del Giudici, il quale parlava [2]) di Lope de Vega come di un ingegno di portentosa facondia, che, non avendo tempo di meditare e ripulire i suoi lavori, tirava giù a rotta di collo, abborracciando ogni cosa, ridendosi delle regole, meno per ragionata preme-

[1]) V. traduz. del *Corso di lett. dramm.* dello SCHLEGEL, vol. II, pp. 236 e 278.

[2]) Op. cit., p. 541 seg. e 1009.

ditazione, che per voglia di far presto. Laonde avvertiva [1]) che Lope e Shakespeare hanno ingegno e fisonomia così nuova da maravigliare e ad un tempo da avvertire l'uomo che non si appressi, ma li guardi da lungi, e li ammiri come fenomeno che, riprodotto fuori stagione, riesce mostro sfornito di tutte le qualità che costituiscono l'arte. «Gli audaci e folli tentativi de' poeti caricaturisti di oggidì» consacrano la verità di questi principii. Le quali opinioni non avevano valore di critica, poichè i limiti imposti all'ammirazione per quei drammaturgi erano arbitrarii; ma meritano consentimento, se si interpretano come osservazioni sul gusto dei contemporanei. Poichè, in tal caso, nè il Gherardini nè il Giudici s'ingannavano; le libertà drammatiche sono dai nostri scrittori odierni intese assai più moderatamente che Lope o Calderon non le intendessero, nè si può presentare Shakespeare ai nostri pubblici senza salti numerosi ed irreverenti alterazioni.

Ma il Giudici, se nei gusti talvolta — non certo nell'idolatria byroniana — tenne il mezzo, e per ammirare più fervidamente l'*Orlando* cercava di mostrare che «non è se non negli accidenti dissimile dai poemi dell'antichità classica», [2]) nei principii direttivi della sua storia s'accostò più sensibilmente alle nuove idee. Ed erano talvolta simili a quelle degli Schlegel, troppo per un così acerbo censore. Egli loda il Trissino [3]) perchè ebbe il buon senso di trasportare la tragedia dai campi della mitologia in quelli della storia, pensiero felicissimo che non ebbero quasi mai i tragici latini. Un salto fu questo, che ove non fosse stato fatto a metà, o almeno ove il detto Trissino avesse veramente conosciuto il prin-

[1]) Ibid. [2]) Ibid., p. 749.

[3]) Ibid., p. 807. Osservava in tesi generale che “alla drammatica più che agli altri generi della letteratura spetta di essere nazionale„.

cipio donde moveva, ed il fine a cui tendeva, avrebbe avuto conseguenze importantissime per lo avviamento dell'arte drammatica, o per lo meno l'apparizione della vera tragedia storica avrebbe anticipato di moltissimi anni». Tra l'epica classica e l'epica romanzesca stabilisce un contrasto, per lo spirito che muove i cavalieri e per l'innovato sentimento verso la donna.[1] Il coro è interpretato come simbolo delle città popolari.[2] Ma, quel che è più, tutta la struttura dell'opera è presa da Federico Schlegel. Com'egli nel nono capitolo,[3] così l'Emiliani-Giudici divide la sua trattazione della letteratura italiana in due periodi, quello dello svolgimento originale e quello della perfezione imitativa.

E si può dire che questa, direttamente calcata sull'abborrito esemplare straniero, fosse l'unica grande linea dell'edificio del Giudici. Egli ebbe migliore opinione delle sue attitudini storiche, e diceva nel cominciare la seconda parte:[4] «Dal percorrere una via sì lunga e sì scabra e sì varia, sforzandoci pur sempre di serbare non interrotto il progresso logico delle idee, il lettore avrà potuto forse raccogliere — o almeno trovato gli elementi donde cavarle — una serie di osservazioni massime o di principii generali». La riserva, oltre che modesta, era anche prudente; poichè di queste osservazioni massime ben poche s'incontrano. E rare, assai rare, sono le intuizioni sui legami o sui contrasti che passano fra i varii secoli ed i varii capolavori: rari quegli arditi raggruppamenti, di cui il Mazzini dava esempio; nè al Mazzini, per esempio, nè al Foscolo sarebbe mai venuto in mente di dividere i componimenti romantici primitivi «in due classi, l'una delle quali comprende quelli scritti in verso, l'altra quelli scritti in

1) Ibid., p. 558. 2) Ibid., p. 810.
3) V. l'opera di FEDERICO SCHLEGEL, vol. II, lez. IX.
4) P. 633 sgg.

prosa». Vero è ch'ei voleva, in quel momento, riguardarli «in ragione della forma solamente»;[1]) ma appunto quest'idea della forma era meschina fin d'allora. In generale, egli rimane come critico assai inferiore al Foscolo ed al Mazzini; è, anche più del primo, libero dalle categorie retoriche e dal dogma aristotelico, ed evita senza fatica la critica delle parole; ma quel ch'era dogma conserva allo stato di sentimento. Del *Filostrato* conchiude, dopo una mediocre esposizione:[2]) «chi ben consideri l'orditura del componimento secondo che l'abbiamo esposta, schizzandola così aridamente, non può non ammirare *con quale stupendo artificio* sia essa immaginata, *con che lucido ordine* condotta *e con quanta sobria varietà di cose* abbellita». E così lodava il Goldoni:[3]) «Nessuno meglio di lui *dipinse la natura* che gli serviva di modello, inculcò la morale *pungendo urbanamente*, inventò le situazioni drammatiche con migliore *artifizio*, mostrò più *facondia* di lui». Ho segnato le diciture che portano più visibile il marchio dell'antica fabbrica, perchè ognuno possa notare quel *dipinse la natura*, stranissimo in colui che era fra i primi in Italia a discutere sull'imitazione nell'arte. Aveva respinto il concetto, e non riusciva ad espellere l'abitudine. Un anno prima si era pubblicato il *Primato* giobertiano con quelle pagine nobilissime sull'*Orlando*, ed egli osava scrivere:[4]) «più che nel concetto della composizione, la grandezza dell'Ariosto diventa smisurata, qualora se ne riguardino le parti e se ne esamini la lingua, lo stile, il verso». Non che gli mancassero le ambizioni critiche; ma, se in un sommario di capitolo[5]) annuncia con pompa: «Considerazioni sullo stile storico degli scrittori del secolo decimosesto», nel corpo

[1]) Ibid., p. 554 sg. [2]) Ibid., p. 446. [3]) Ibid., p. 1027 sg.
[4]) Ibid., p. 754. [5]) Cap. XI.

della trattazione si sbriga della promessa con quattro parole, che si riducono ad un giudizio volgare ed impreciso — «lo studio dello stile prevalse a quello del pensiero» — dopo il quale spunta improvvisamente il retore con l'asserzione che «a ritemprare lo stile storico nessun rimedio poteva essere più efficace che la versione delle opere di Tacito», prima ancora che noi sappiamo qual fosse quello stile e perchè dovesse ritemprarsi.

A tanta povertà d'intelligenza critica egli non rimediava con quel nativo buon gusto, che è il genio della critica, abbondantissimo nel Foscolo e comune, in maggiore o minor misura, a tutti i critici cui rivolgemmo la nostra attenzione, perchè tutti erano, poco o molto, artisti e poeti. Il Giudici per contrario fu poverissimo di facoltà creatrici, e la sua critica ne risentiva. Non càpita ad ogni pagina del suo libro di trovare uno di quei giudizii che sembrano scalfire la carne e l'anima del giudicato; e, quando non l'aiutava l'universal consenso della fama, errava cieco. Il Tassoni gli sembrava poeta grandissimo — perchè non fu spagnolesco; e nell'ultima lezione, dopo aver discorso del Monti e del Foscolo, toccava in coda del Pindemonte, di Labindo e del Leopardi, facendo d'ogni erba fascio.

Alcuni rari pensieri, come il giudizio del Boccaccio atto anzi a descrivere che a dipingere,[1]) come l'idea che il Machiavelli inizia la politica reale, contrapposta a quella ideale che fino allora vigeva nei libri, e quell'altra che Dante,[2]) ove non riesca a vincere la resistenza della materia, anch'egli spiacevolmente si arrampica e stride in tutta l'aridità della scienza», divennero poi patrimonio comune per le analisi mirabili del De Sanctis. Ma il potere dell'analisi mancava al Giudici: egli dedica molte e

[1]) Ibid., p. 446. [2]) Ibid., p. 362 sg.

molte pagine alle allegorie, ai concetti, alla scienza, proprio alla materia contro la quale Dante lottava; ma come lottasse e come vincesse e quando soccombesse, noi chiederemmo invano al libro del Giudici. Nel quale quei poveri pensieri errano dispersi in una folla di aride e pallide esposizioni, che l'artificiosa vivacità dello stile non sempre riesce ad imbellettare. Chi non abborrisse i giochi di parole direbbe che quello del Giudici è un *arido ardore*. «L'Ariosto — esclama una volta [1]) — è un tiranno della pubblica opinione. Egli col prestigio del suo scrivere disarma la critica, la confonde e come misterioso incantatore se la trascina dietro a farsi ammirare». Il povero critico ha tanta paura della critica che chiama a salvamento l'entusiasmo.

Così il Giudici, incapace di continuare la tendenza estetica e la tendenza psicologica del Foscolo — se non dove, parlando del Petrarca, lo segue pedissequo — lo continuò solo nella tendenza storica, o, a dir meglio, politica. Si preoccupò assai delle qualità morali degli scrittori: del Casti, per esempio, cominciava a parlare paragonandolo all'Aretino, ed anche allora adducendo l'autorità del Foscolo; ma quel ch'egli vedeva nello svolgimento dei secoli non erano i costumi e le credenze ed i moventi dello spirito, ma le mutazioni politiche e le fortune delle nazioni. Poneva come principio [2]) che «la vera indipendenza mentale, e la grandezza vera della letteratura erano solo conciliabili con la indipendenza e grandezza politica», e perciò di tutte le vicende della poesia cercava le cause nei fatti esterni della storia, e tutte le opere d'arte considerava come fattori dei materiali e visibili rivolgimenti degli Stati. Che cos'era la servitù retorica se non uno strumento delle tirannidi? Che cosa spiega le miserie grammaticali del seicento

[1]) Ibid., p. 764. [2]) Ibid., p. 61.

e le seguenti gonfiezze arcadiche se non le lusinghe dei Medici e l'obbrobriosa schiavitù spagnuola?

Vedemmo il Tenca rimproverare ai classicisti la prevalenza ch'essi concedevano alla passione politica nell'interpretazione dell'opera d'arte. L'accusa era imprecisa, poichè faceva supporre che i romantici trascurassero il significato morale e sociale dell'arte; ma questo aveva di vero, che gli uni vedevano i fatti capitali della storia, gli altri miravano ai grandi cumuli delle piccole cause. Inoltre i classicisti, e quelli che noi abbiamo chiamati i romantici della sinistra, vedevano nei fatti politici le cause dirette delle vicende letterarie e in queste le cause immediate di quelli. Laddove i romantici tendevano, se pur non giungevano, a concepire gli uni e le altre come prodotti inseparabili di un medesimo ordine di realtà. Era un contrasto fra una concezione meccanica della società, che la considerava inanimata e mossa solamente dai pochi, e quella organica, che la vedeva vivente di una vita unica e generatrice, non soltanto figlia delle grandi menti e delle alte volontà. Questa era necessaria alla costruzione della storia letteraria; e il Giudici, che nella idea del progresso era assai più vicino al Foscolo che al Gioberti, doveva fallire. Anzi, egli era più foscoliano del Foscolo; anche perchè, scompagnata la sua tendenza politica dalle altre, estetica e psicologica, che nel maestro le si associavano, la rendeva più acuta ed insistente; come avviene di tutte le tendenze, che, isolate, degenerano in manìe.

II.

La tendenza patriottica e liberale diveniva manìa pretofoba. I primi indizii sono appunto nel Giudici, che, chiedendosi perchè il libro di Dante non conseguisse l'effetto a cui l'autore lo ordinava, ne cerca la causa nel prevalere del guelfismo dopo la morte del poeta, [1]) e del nostro teatro diceva che gli furono prescritte le leggi dai preti. [2]) E Luigi Settembrini giunse alle ultime conseguenze.

Egli patì la medesima sorte del Cantù: che, avendo toccato la mèta di uno svolgimento di pensiero preparato da molti, espiò per tutti. E gli era simile anche nella mala ventura di aver dato i suoi frutti fuori di stagione; poichè, come l'intransigenza ortodossa diveniva un'altra volta intollerabile dopo la disfatta della Santa Alleanza e il trionfo del darvinismo, così il furore politico, perdonabile prima del quarantotto, sembrava eccessivo e irragionevole quando ormai tutte le nazioni s'erano formate ad unità e libertà.

Queste circostanze, che alla volontà di quell'onest'uomo erano estranee, fecero gravare sul suo capo la mano dei critici. È fortuna che era capo venerando, e che tutti i suoi critici, dallo Zumbini al De Sanctis, al Mazzoni, abbiano dovuto, biasimando lo storico, lodar con parole commosse l'uomo, che era degno di storia! È fortuna per lui che, luminoso e liquido scrittore, abbia almeno meritato lode di artista, se quella di pensatore gli veniva contesa!

Il De Sanctis scriveva di lui: [3]) «Il suo orizzonte non è ampio, ma è a contorni perfettamente dise-

[1]) Ibid., p. 364 sgg. [2]) Ibid., p. 808.
[3]) *Nuovi saggi critici*, p. 246.

gnati; la sua concezione non è profonda, ma è piana e lucida come una superficie ben levigata; il suo intelletto ha una certa naturale dirittura, che lo tien lontano da ogni sottigliezza e gli fa sentire quasi istintivamente il vero, quale apparisce al buon senso; la sua impressione è quasi sempre giusta e netta; il suo gusto per finezza e delicatezza rivela un'anima artistica ed educata da buoni studii. Aggiungi, qualità rarissima oggi, una perfetta sincerità, che io chiamerei quasi l'onestà dello scrittore». Son parole che forse bastavano per il non molto orgoglio del Settembrini, eppure il De Sanctis avrebbe potuto aggiungere che qualche intuizione, se non profonda, almeno ambiziosa, si trovava nei tre volumi della storia settembriniana. Notevole era, per esempio, — ammessi una volta i concetti di guelfo e di ghibellino, nella storia letteraria per la prima volta introdotti dal Giudici, — l'osservazione [1]) che in Italia la musica, la pittura ed in parte la scultura, che poco poteano imitare dagli antichi, furono guelfe, incerta l'architettura, la letteratura ghibellina. Certi giudizii sulla maniera degli scrittori colpiscono nel segno: «ciò che stanca», diceva, [2]) «nel Marino, è quel suo perpetuo descrivere, è quella tanta varietà e ricchezza nelle descrizioni: le prime pennellate talvolta sono belle, e se finisse lì, farebbe benissimo; ma egli tocca e ritocca, e non si stanca mai di aggiungere colori e contrasto: così le prime linee rimangono oppresse. Lo stile non ha nerbo, il verso ha armonia esteriore, non quel ritmo vario e profondo che nasce dal sentimento. Egli è tutto fantasia, e non altro che fantasia». Notava con leggiadria [3]) che «nel *Morgante* è l'ironia popolare, nell'*Innamorato* l'ironia signorile, nel *Furioso* è l'ironia artistica congiunta ad un sapere facile ed amabile. Il *Morgante*

[1]) *Lezioni di letteratura italiana*, vol. I, p. 15 sg.
[2]) Ibid., vol. II, p. 286. [3]) Ibid., vol. I, p. 331.

ha un colorito ironico molto carico, e poca correzione nel disegno; l'*Innamorato* ha un colorito leggiero, ma un disegno vasto, ardito, e figure nuove e perfettamente disegnate; il *Furioso* è una compiuta armonia di colorito e di disegno». Anche alcune derivazioni storiche di materia e di sentimento erano colte con rara precisione; così dell'*Adone* si diceva [1]) che «nasce dalla *Gerusalemme*, come la voluttà dall'amore; è un episodio della *Gerusalemme* disteso a poema e distemperato, è l'episodio dell'amore di Armida e di Rinaldo». Ma forse queste ed altre — non troppe in verità — eccezioni all'abituale superficialità del Settembrini il De Sanctis trascurò perchè ci vedeva, non riconosciuta e forse non avvertita nemmeno dall'onest'uomo, l'efficacia della sua amicizia e del suo insegnamento e di alcuni dei suoi libri venuti alla luce già nel 1866, quando il Settembrini cominciò a pubblicare le sue lezioni.

Debole come l'Emiliani-Giudici nella speculazione storica e critica, lo superava nelle qualità del gusto, che in lui era squisito e gli permetteva di vedere come il Berchet, a lui carissimo, non soddisfacesse interamente all'estetica e come invece il Manzoni, intollerabile per quel suo nefando costume di confettare i preti e i frati, splendesse artista unico. [2]) Del resto, poco se ne dipartiva, e, se non lo riconosceva maestro come avrebbe dovuto, pur lo lodava di aver primo considerato la letteratura nella vita. Anche il suo atteggiamento verso il romanticismo era tal quale quello del Giudici: lo ripudiò come manifestazione letteraria della reazione cattolica, ne respinse il vero o supposto contenuto politico e morale, ma non la forma, nè la dottrina estetica. Egli non metteva in

[1]) Ibid., vol. II, p. 271.

[2]) V. vol. III, lez. XCVIII. Si allontanava dal Giudici nell'ordine della trattazione. Egli press'a poco lo invertiva, chiamando, il primo periodo, dell'erudizione, e il secondo, originale.

dubbio[1]) che «l'arte dovesse esprimere le idee nostre, la nostra religione, i nostri avvenimenti, il nostro modo di vedere e di sentire». Ma chiedeva: «quali idee intendete, le antiche e nostre, o le moderne e forestiere? quale religione, quella che è veramente nel popolo italiano, o quella che vi fate voi? la religione di Cristo, o quella di Roma? quali avvenimenti, quelli noti per testimonianze storiche, o pure gli oscuri per poterli narrare con certi colori e farli servire ad un sistema?». Gli pareva che i romantici esaltassero il medio evo per mire politiche non incerte, e che i pedanti furiosi non fossero migliori dei pedanti noiosi. Ma le loro lunghe e non belle discussioni giovarono, egli credeva, a far sorgere la buona critica: «la quale mostrò che l'arte antica fu bella e pregiata per unica armonia della forma col pensiero; che, mutato il pensiero, non è possibile ritenere l'antica forma: che ci sono principii nè vecchi nè nuovi ma eterni ed immutabili come la mente umana; che l'arte, sia antica sia nuova, dev'essere espressione spontanea della vita di un popolo; che ogni imitazione, sia da antichi sia da moderni, è sempre una falsità nell'arte, è cosa di scimmia non arte di uomo». Principii che saranno stati dettati dalla buona critica, ma era buona critica romantica. E buona critica forse, ma quasi ultra-romantica, erano le profezie con cui si chiudevano le *Lezioni*,[2]) nelle quali si annunziava che l'arte sarà popolare, che tutte quelle parti che non sono naturali ma posticce necessariamente debbono cadere: pensieri, immagini, sentimenti imitati dagli antichi, e tutta quella macchina che si chiama classicismo andrà giù come andrà giù tutta quella macchina che è «imitazione d'un'età feudale e regia, e papale, quel medio evo in cui il popolo non era niente» (argo-

[1]) Op. cit., vol. III, p. 305 sg.
[2]) Ibid., p. 419.

mento romanticissimo contro il romanticismo). Non più l'epopea, ma il romanzo popolare. Non più la tragedia astratta nè la commedia fotografica, ma la rappresentazione del reale e del fantastico, uniti insieme come il popolo li concepisce; non più le forme liriche inventate nelle corti, ma la canzone popolare. All'orazione pomposa succederà «un parlare alla buona, e come si parla per farsi intendere, non per ciurmare la gente». Saranno trascurate le lingue classiche, e ricercati e studiati i dialetti. La lingua nazionale infine verrà spogliata di quelle parole che il popolo non ha inventate, non capisce, non gli sono necessarie.

Prossimo al Giudici fu anche nell'idea del metodo nella storia letteraria. Anch'egli voleva [1]) considerare la letteratura nostra nella nostra storia; chè altrimenti non si può intendere, come non si può conoscere l'uomo osservando il cadavere. «Bisogna considerare prima i pensieri, i sentimenti, le azioni che costituiscono la vita; e poi come tutta questa vita passando a traverso il lucido cristallo della fantasia si riflette in vari colori, e si presenta nella luce della parola». Perciò lo studio della letteratura comprende quattro momenti: 1.° lo studio del vero nelle sue manifestazioni religiose e scientifiche; 2.° lo studio delle forme fantastiche onde le arti lo rappresentano; 3.° lo studio della parola; 4.° ed infine lo studio di questi tre elementi uniti e contemperati insieme. Partizione tutt'altro che rigorosa; poichè qual'era mai la distinzione tra le forme fantastiche e la parola? E se riduciamo a due i tre elementi, cioè al vero ed alla forma fantastica o, in altri termini, al contenuto e alla forma, poichè nè l'uno nè l'altro da soli fanno poesia, è evidente che lo studio della letteratura consiste solo nel quarto dei momenti enu-

[1]) V. per le idee di metodo e di estetica l'avvertenza e il cap. I delle *Lezioni*.

merati dal Settembrini. Nè queste nè le altre sentenze filosofiche con cui egli apriva la sua storia son sicure e coerenti; originali poi anche meno. Accettava, volgarizzandola, la tripartizione hegeliana, quando diceva che l'arte rappresenta il vero in una forma fantastica, mentre la religione si serve del sentimento e la scienza della riflessione; seguiva idee già volgarizzate del Lessing nell'assioma che i campi delle varie arti sono distinti, e del Kant, nella definizione che «l'arte è l'unione dell'intelligibile col sensibile». Ma era definizione che non lo soddisfaceva pienamente: onde l'integrava con strana ingenuità, osservando che l'intelligibile nella forma sensibile non è ancora l'arte: manca l'armonia, il bello che non s'insegna. E conchiudeva: «l'Arte è l'armonica rappresentazione del bello in una forma fantastica», mostro di definizione che presuppone fra l'altro la possibilità di una inarmonica rappresentazione del bello e quella di una rappresentazione non fantastica.

Certo, questi filosofemi zoppi erano tutt'altro che una estetica, ma mostravano pur sempre l'uomo nuovo che, per orrore della retorica, si dava in braccio alla filosofia, anche se zoppa. Il Settembrini non sfuggì al fato dei romantici, ch'era quello di filosofare; benchè il De Sanctis notasse d'altra parte, con quella bonarietà tra canzonatoria e indulgente ch'egli usò sempre verso il Settembrini vivente: [1]) «gl'incresce abitare nelle regioni del puro pensiero. Queste invasioni germaniche di estetiche e di filosofie, questo gran fracasso d'ideali e di celesti, tanta onda di spiritualismo è passata sul capo del Settembrini come una cascata, e non se ne è accorto».

Il Settembrini non fu grande critico; come espositore non tentò nemmeno di avvicinarsi al Mazzini,

[1]) *Nuovi saggi critici*, p. 245.

come storico egli vinse solamente per la mole il Gioberti, le cui pagine del *Primato* rimanevano sempre il miglior esempio di storia letteraria che tra noi fosse. Persino gli mancò l'ambizione sistematica dell'Emiliani-Giudici. Ma, se nella critica non andò innanzi, non fu nemmeno colpevole di regressi; mantenne quella libertà dagli antichi metodi di giudizio, che solo i foscoliani avevano raggiunta, cercò sempre di porre qualche distinzione fra il giudizio morale e lo estetico, concorse anch'egli finalmente ad aprir la via nella critica alla libera impressione. Così per la storia non ebbe la necessaria educazione dello spirito; ma, se, per molte cose le nocque, le giovò con l'esempio della sua opera, che, se non altro, richiedeva lena e costanza ed una certa abitudine di scorgere una medesima indole nei fatti più diversi.

Purtroppo ebbe occhi debolissimi a discernere queste somiglianze e relazioni, nelle quali è la storia. Per lui tutto si riduce al contrasto fra laicato e clericato, fra guelfi e ghibellini: i gesuiti spensero l'originalità della nostra poesia, i frati uccisero ogni buon senno, i preti guastarono la coscienza dei letterati. La manìa, annunziata nel Giudici, ora scoppiava con furore. La storia era fatta scheletrica: un'interpretazione monotona e semplicista dei fatti li impoveriva, togliendo ad ognuno la sua singolarità.

Era la corruzione del pensiero foscoliano e mazziniano. E si può dire veramente che il Giudici e il Settembrini fossero in paragone del Foscolo quello che il Tommaseo ed il Cantù erano in paragone del Manzoni. Questi tentarono la storia letteraria guelfa, quelli ci diedero la ghibellina.

Quale migliore? Malgrado tutto, l'opera del Giudici e del Settembrini vale molte volte — tranne che per la conoscenza dei fatti particolari e la copia d'erudizione — quella del Cantù. Poichè, se gli uni e

l'altro erano egualmente soggetti ad una manìa ortodossa o politica o religiosa, bisogna pur pensare che il dogma politico è assai meno ombroso ed irsuto del religioso, come quello che non trae sua forza da massime scritte ed interpretate in unica maniera. Bisogna anche pensare che il Giudici e il Settembrini erano almeno liberi dalla precettistica romantica e dall'idolatria del vero, e che appartenevano a quella schiera di critici, che s'eran valsi delle nuove idee per liberarsi delle antiche, ma rifiutandosi, per quanto era in essi, di accettare il nuovo giogo. E questo era indiscutibile vantaggio. Laonde gli scritti del Tommaseo e del Cantù erano filze di citazioni irte di punte avvelenate, e i libri del Giudici e del Settembrini erano schemi almeno di costruzioni storiche.

Per giungere alla storia era utile avvicinarsi alla studiosa indagine dei fatti, qualunque si fossero, che, non ignota al Foscolo, era carissima ai romantici puri che volevano per tal modo correggere le idee abituali sul progresso, era utile insomma avvicinarsi al Muratori; ma era necessario intendere severamente e seriamente il Vico, sentire, piuttosto che affermare, l'unità, la complessità, la vastità dello spirito umano, e non distillarlo e disseccarlo con una formoletta politica.

La libertà di spirito, che nel giudizio estetico distingueva i continuatori del Foscolo, non era sufficiente. Finchè essi, lungi dal proseguire sulla via del Mazzini e del Gioberti, impoverivano, come il Giudici e il Settembrini ce ne dànno un esempio, la visione storica del loro maestro, rendevano più difficilmente attuabile l'idea di una storia, in cui la successione fosse progresso e il fatto manifestazione di leggi. Essi costruivano, sciupando e peggiorando la materia della costruzione.

Capitolo XVII.

Francesco De Sanctis.

Le *Lezioni* del Settembrini si finivano di pubblicare quando veniva in luce la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis. E questo è il termine della nostra peregrinazione.

A questo punto mirava tutto il progresso della critica romantica. E molti penseranno che per troppo poco s'era dunque affannata una generazione di critici e di pensatori, dappoichè oggi è invalsa l'opinione che Francesco De Sanctis, mirabile espositore di singole opere d'arte, fallì nel suo tentativo di costruzione quasi non meno del Settembrini. Si considera quest'opera come una raccolta di saggi isolati intorno ai grandi scrittori nostri, e si deplora la mancanza di continuità della tela storica; si osserva che nel progresso delle lettere non contano solamente i grandissimi; si biasima la povertà di erudizione e e non pochi errori di fatto.

Sull'ultima accusa non è nulla da ridire. Si potrà disputare, — e ottimamente disputò il Croce, — se gli errori del De Sanctis siano davvero tali e tanti da scandalizzare i severissimi censori; ma è innegabile che *nel De Sanctis il sogno romantico di un connubio fra i metodi del Muratori e del Vico falliva interamente.* Comunque, a noi importa assai

mediocremente di sapere se il De Sanctis abbia vestito di maggior o minor polpa erudita il suo organismo storico. Attuò egli l'idea del Vico nella storia letteraria? ebbe un concetto storico, vide una linea di svolgimento nella nostra poesia? Or chi deplorava la mancanza di continuità nella storia del De Sanctis. — se proprio non era ingannato, come altri disse alquanto malignamente, dai titoli dei capitoli, che in realtà non rispondono mai al contenuto, — forse non pensava a partirsi nel suo giudizio dal punto in cui il De Sanctis trovava la costruzione della storia letteraria, e dall'idea ch'egli se n'era fatta con i suoi contemporanei. Noi abbiamo veduto che i romantici volevano la storia civile nella letteraria; abbiamo veduto che il Tommaseo ne fu il più esplicito propugnatore, ma che anche tutti gli altri si misero per quella strada; abbiamo veduto le prove infelici del Cantù, del Giudici, del Settembrini. Ora il De Sanctis diede un esemplare mirabile, — io presento ora solo alcuni risultati di quell'indagine sul De Sanctis che penso di esporre altra volta, — di una storia della civiltà mostrata per via della letteratura. Si ripensi al filo d'Arianna di quell'opera: il popolo italiano, che dal forte spiritualismo di Dante e dall'ingenua fede del Cavalca e del Compagni passava, col Petrarca, ad un torbido atteggiamento dei sensi della realtà della ragione: che, improvvisamente affacciatosi alla vita civile, si ride e si burla della barbarie plebea e chiericale, la quale rimaneva vestigio del forte medio evo negli uomini indotti di greco e di latino. Ride con indifferenza nel Boccaccio, con scetticismo nell'Ariosto, con cinismo nel Folengo; la civiltà si muta in raffinatezza impotente e indolente, e distrugge nella coscienza e nella letteratura ogni serietà di contenuto; conduce all'uomo del Guicciardini e alla poesia del Marino, mentre d'altro canto prepara, nel sottosuolo, la nuo-

va scienza, che darà in progresso di tempo il nuovo poeta ed il nuovo uomo. Or questa era certamente continuità di tela, e il De Sanctis non è da riprovare perchè trascurò la folla dei mediocri (che pure seppe in qualche modo aggruppare o additare intorno ai maggiori), essendosi egli proposto di mostrar nella letteratura lo specchio della vita civile e giovandogli per tale scopo massimamente quegli scrittori, che aveano conseguito la massima potenza nell'espressione dei loro tempi.

Era il più perfetto modello di storia letteraria? Forse i nostri desiderii son mutati; — dico forse con molta trepidazione perchè mi pare, guardandomi intorno, che la storia letteraria a cui oggi miriamo si contrapponga a quella del De Sanctis per la copia dei documenti e per alcune cautele di metodo, non per il fine a cui l'indagine tende; — forse noi prepariamo un nuovo ideale di storia letteraria; ma di quello che fu in mente ai romantici, dal Berchet al Cantù, l'opera del De Sanctis è un capolavoro di esecuzione.

Del resto, non è per noi capitale un giudizio assoluto sull'intelligenza storica del De Sanctis. È fuor di questione che la storia sua, se alcuno vuol considerarla come un tentativo fallito, falliva con molto più onore degli altri consimili, che lo avevano preceduto e che pure batterono la medesima strada; ed è fuor di questione che nulla in séguito apparve di più serio e di più profondo in quello stile ed in quel metodo di storia. E quell'opera, si osservi, non va confusa tra le altre del De Sanctis, ma va posta in cima dell'ordinamento ideale della sua produzione critica. Da pochi saggi di letteratura straniera in fuori, si può dire che tutta la sua raccolta di saggi sia una serie di *parerga* e di *paralipomena* alla *Storia*, la quale risultava dal loro confluire. Chi ha letto i primi e i nuovi saggi critici,

lo scritto sul Petrarca, le lezioni sulla poesia cavalleresca, la conferenza sul Machiavelli e il discorso sull'uomo del Guicciardini e infine lo studio sul Leopardi e i ricchissimi saggi sul Manzoni, leggendo poi la *Storia* si troverà fra idee di vecchia conoscenza, e ben di rado sarà sorpreso dalla novità di un'intuizione. Ai due volumi della storia doveva seguire un terzo, che narrasse le vicende più recenti delle nostre lettere; e la materia di quel volume è tutta nei saggi manzoniani e leopardiani e nelle lezioni sui minori pubblicate recentemente dal Croce, alle quali si può aggiungere quel poco che il critico scrisse del Puoti, del Guerrazzi, del Bresciani, del Prati, del Settembrini. E sì i due volumi della *Storia* furono scritti, come la materia per il terzo fu raccolta negli ultimi anni della vita del De Sanctis, quando la serie dei *Saggi* era quasi compiuta, quando la sua attività nel giornalismo letterario s'era conchiusa, quando quella facoltà di trasformarsi, che gli aveva permesso di passare dal Puoti al Manzoni e dal Condillac al Hegel dava le ultime manifestazioni col riconoscere la parte sana del nuovo realismo letterario e filosofico. Tutto il suo pensiero e tutta la sua vita furono insomma dedicati a preparare la costruzione della *Storia;* e chi ha letto i *Saggi,* sa che l'argomento prescelto non è al De Sanctis se non un pretesto pel suo bisogno di generalizzare, filosoficamente ogni volta che dà un giudizio, storicamente ogni volta che espone il contenuto di un artista. Si può dunque deplorare che i due volumi della *Storia* siano stati scritti in condizioni tormentose,[1]) e che il terzo non sia mai venuto a compiere il quadro; si può anche disapprovarne il metodo e sconoscerne i risultati; ma è uopo riconoscere che a quella

[1]) Vedi le lettere all'editore pubblicate dal Croce, in DE SANCTIS, *Scritti varii,* II, p. 241-9.

storia convergevano gli sforzi di tutta la vita del De Sanctis e di tutti i critici della scuola romantica.

Nell'ingegno del De Sanctis si aggruppavano mirabilmente le qualità necessarie ad evitare le false strade, e quella del Cantù e quella del Settembrini. Del primo fu critico aspro, del secondo benignamente severo; e tal differenza di tono ci avverte da qual lato, se mai, egli propendesse. Certo, egli era sulla via che moveva dal Foscolo; ma seppe arricchire e fecondare le tendenze foscoliane, lungi dal disseccarle, come era accaduto al Giudici ed al suo scolaro napoletano. Adoratore del Vico, lo studiò forse più di tutti i suoi precursori; e lo associò, nella sua coltura, alla filosofia germanica ed alla hegeliana in ispecie, come nessuno aveva prima tentato. E alla contemplazione della storia si accinse senza alcun dissidio fra la ragione e la fantasia. L'ideale classico era remotissimo dalla sua mente e a tanta libertà lo aiutava la poca conoscenza, o la trascuranza almeno, delle cose greche o latine, nella quale aveva compagni i primi polemisti romantici, ma discordava troppo aspramente dalla buona tradizione foscoliana. Fu cavouriano, o quasi, in politica, di opinioni non estranee all'evangelo dell'amore e della giustizia; propugnatore anzi dell'onestà che dell'eroismo nella vita e, per conseguenza, non tenero delle volate alfierane in poesia. Fu di sentimenti letterarii modernissimi: nemico della forma sintetica e violenta che piaceva al Mazzini, propugnatore dello stile e della lingua popolare, caldissimo di fervore per il Manzoni e meno per il Foscolo. Cercava nelle opere moderne il sentimento della natura alla tedesca, la fedeltà al vero, la pittura sentimentale dei caratteri, e, sopra agli altri, dei caratteri femminili, ch'egli trovava manchevoli nella poesia nostra. Giovinetto, si seppellì in tumultuarie letture storiche, che erano quasi solo pascolo del suo ingegno, e s'appassionava

per le memorie dei grandi sempre sostenendo — egli racconta — le parti del debole contro quelle del vincitore e amando Pompeo perchè fu disfatto da Cesare, e Annibale perchè fu vinto da Scipione. A tanta schiettezza del romantico e cristiano sentimento di parteggiare pei vinti, nessuno quasi era giunto prima di lui. E nessuno era, prima del De Sanctis, pervenuto a tanta passione per l'elemento drammatico, nella quale solo Vittore Hugo lo vinceva: chè il De Sanctis tutto interpretava per via di contrasti, e quasi sempre esponeva il suo pensiero per via di antitesi. Così vicino al sentimento romantico, — noi vedemmo quali difficoltà incontrasse nella contemplazione storica chi se ne allontanava, — fu invece alienissimo dal dogma. Di sentimenti insomma *cristiani*, non era cristiano di fede; verista, non si scandalizzò se il poeta alterava la verità storica e la realtà materiale dei fatti; pieno di severi convincimenti morali non impose agli artisti nuovi né richiese ai vecchi l'obbedienza ad un catechismo. In politica fu tollerante, così tollerante, che voleva ad ogni modo si afforzassero e si componessero nel Parlamento italiano i partiti contrarii al suo, persuaso com'era della necessità di ognuno d'essi per il pacifico progredire della civiltà. Così, prendendo dal romanticismo quell'atteggiamento sentimentale che lo faceva atto a considerar nella storia l'uomo e la civiltà nel loro divenire, ne evitava il rigore dogmatico, che nella storia conduceva al moralismo ed alla secchezza del Tommaseo.

Uno storico deve posseder le virtù necessarie ad intendere i suoi documenti. I documenti del De Sanctis erano le opere di arte; ed egli si diede a contemplarle con limpida sicurezza, e raggiunse nella esposizione storica quella genialità che nessuno quasi gli contesta. Aveva unico precursore il Mazzini, di cui seguì la maniera, e perfino qualche opinione, come

quella sulla fine dell'individualismo, nel saggio sul teatro dello Schiller — primissimo e debolissimo tentativo, come giudicava anche il Gaspary, del critico trentenne. Di poi acquistò occhio immensamente più netto ed arte più maravigliosa; ed è, questa delle esposizioni, la più popolare e la più ammirata fra le virtù di quella mente. E, non meno che i foscoliani, si valse della insurrezione romantica, — la quale di molti anni aveva preceduto la sua attività letteraria, — ad espellere dalla letteratura le abitudini e i metodi della tiranna critica classicista e a proclamare l'impressione regina del giudizio estetico.

Per tal modo tutte le esperienze della critica romantica nella storia, nell'esposizione, nel giudizio, si compivano in lui. I suoi precursori gli fornivano metodi, passioni, sentenze. Lo Schlegel, divulgatissimo in Italia, gl'insegnava [1]) che la vita dell'opera d'arte è nell'unione di quegli elementi che una analisi arbitraria si piace di scompagnare, e che per giudicare l'arte bisogna collocarsi al centro dell'oggetto e considerarne le parti come altrettanti raggi che si spiccano da questo centro. L'Emiliani-Giudici gl'insegnava [2]) che i paralleli, dei quali lo Schlegel appunto abusava, sono pure esercitazioni retoriche, che falsano la visione e violentano il giudizio; Ugo Foscolo, che dove è tutto ideale, l'arte non tocca il cuore, dov'è tutto reale non move la fantasia, onde il segreto è nella compenetrazione dei due elementi; il Manzoni infine, che ogni opera d'arte racchiude in sè gli elementi del giudizio, e che i tipi sono creazioni arbitrarie e irragionevoli. Erano tutti cardini della critica del De Sanctis, e per tutti egli trovava il punto d'appoggio nei suoi precursori.

È stato notato dal D'Ovidio che gli autori esaltati

[1]) *Corso di lett. dramm.*, vol. III, p. 41.
[2]) Op. cit., pp. 342-343.

dal De Sanctis sono anche oggi da noi esaltati, e quelli cui egli misurò parcamente le lodi non sono più risorti: la massima parte di quei giudizii sembrano definitivi. Ma era utile aggiungere che, prima del De Sanctis, s'erano già in qualche modo preparate parecchie di quelle sentenze che ancor oggi vigono. Il giudizio della grandezza di Dante era nell'animo di tutti dalla fine del secolo XVIII, sebbene non si riuscisse a definirla esattamente; le riserve sul Petrarca erano già nel Foscolo, dal quale il De Sanctis attingeva l'antitesi tra patire e fare, espressiva dell'abisso ch'era fra i due primi nostri poeti;[1] l'interpretazione del Machiavelli era, almeno in qualche parte, adombrata nel Giudici; l'uomo del Guicciardini era stato intuito dal Mazzini;[2] la superiorità artistica dell'Ariosto sul Tasso era da tutti riconosciuta; il carattere romanzesco della *Gerusalemme* avevano osservato il Gherardini[3] e il Sismondi con altri molti. La decadenza della poesia nostra, dopo che gl'ingegni furono scompagnati dalla vita della nazione, era ascritta dal Mazzini[4] a cause non diverse da quelle che il De Sanctis indagò; il Tenca[5] adoperava già un frasario, che ad un ignaro della successione dei tempi parrebbe d'imitazione desanctisiana, quando diceva che l'ideale della letteratura «erasi ridotto a non esser altro che un ideale artistico» e che «l'arte aveva dovuto ristringersi all'educazione di sè medesima, cercare in sè sola il suo fine e rigonfiarsi e domandare alle forme quell'innovazione che il concetto non era più atto a creare». Perfino la polemica tra gli alfierani e gl'ipercritici dell'Alfieri era già vicina a quelle con-

1) *Saggio sul Petrarca*, p. 140.
2) Op. cit., vol. II, p. 150.
3) Nota allo Schlegel, vol. II, p. 245 sg.
4) *Opere*, vol. IV, pp, 44-45.
5) *Scritti*, vol. I, p. 583.

clusioni, che il De Sanctis propugnò poi negli scritti contro il Veuillot, il Janin, il Gervinus.

Dei sentimenti, delle esperienze, delle opinoni della critica romantica il De Sanctis fu l'erede. E, se avessero pensato che la massima funzione del De Sanctis fu quella di ordinare e di approfondire lo scomposto pensiero di una generazione, se l'avessero, insomma, messo più sovente in relazione con i precursori che non con i successori, molti non si sarebbero ostinati a cercar soluzioni strampalate di quell'ormai stucchevole questione: perchè il De Sanctis non ebbe continuatori. Perchè non ebbe continuatori? Ma perchè egli scriveva la sua opera capitale quando gl'Italiani entravano a Roma, come il Berchet scriveva la *Lettera di Grisostomo* quando gli Austriaci entravano a Milano. Dal 1816 al 1870 s'era svolta un'intera epoca storica, che oramai era conchiusa. E s'era svolta un'intera epoca letteraria. Il Manzoni occupava tutti quei sessanta anni, e moriva, e nessuno gli succedeva; la poesia romantica, passata per diverse fasi, s'era spenta col Prati, e molti pensavano che tutta la poesia italiana si fosse spenta.

Ecco perchè il De Sanctis non aveva degni continuatori: per la stessa ragione che non ne aveva il Manzoni. Chi ha tanti precursori, quanti ne abbiamo veduti del critico napoletano, ben di rado ottiene da una sorte generosissima una schiera di successori. Non avvenne così per Dante, per l'Ariosto, pel Wagner? Il De Sanctis era appunto l'ultima e la più completa e la più perfetta manifestazione di un'epoca di pensiero.

Dico la più completa e la più perfetta, non la completa e perfetta manifestazione. Il De Sanctis fu anzi lontano dall'esprimere tutte le tendenze della critica romantica, ed alcune importanti gli sfuggirono. Tra queste era lo studio originale e la li-

bera interpretazione delle antiche letterature, che non furono molto famigliari al De Sanctis. Tra queste era anche la tendenza ad unificare l'intelligenza delle varie arti, facendone la musica regina, della quale vedemmo qualche traccia nel Leopardi, nel Gioberti, sopra ogni altro nel Mazzini, e che nel De Sanctis dispare, in parte perchè egli, storico, preferiva le opere della parola come quelle che portano più evidente la testimonianza dei tempi, in parte per deficienza di attitudini o di esercizio. Egli esponeva con profondità incomparabilmente maggiore di quella del Mazzini, e tuttavia con arte minore. Si può dire che egli non amasse l'arte di scrivere: osservate la sua biografia. Egli passa la giovinezza insegnando e non scrivendo: appena era se componeva quei discorsetti rituali per le solennità scolastiche, nei quali seguiva la maniera attillata, azzimata ed inzuccherata del Puoti. Lo strappano alla scuola, ne fanno un fuggiasco prima, e poi un prigioniero politico; ed egli, non potendo parlare, s'ingegna di scrivere, e butta giù, a trentadue anni, quando ogni onesto scrittore moderno ha battezzato cinque o sei volumi, quel primo goffo e timido e titubante scritterello sullo Schiller. Qui il suo stile perde la scriminatura, e cominciamo a vedere quel De Sanctis torbido e irsuto, che fa di tutte le proposizioni periodo, che accoppia le immagini in connubi più mostruosi di quello di Pasifae col toro, che s'affanna a mettere in fila le parolette come avviene ai precettori per i bimbi inquieti.

Pure, se leggete rapidi e attenti solo alle idee, quello stile sanculotto vi parrà *bonhomme* ed amico e finirete, sto per dire, col prenderlo a braccetto. Il segreto di questa virtù risiede, io penso, nella qualità maestra del De Sanctis, ch'era quella d'insegnante. Egli scriveva o per caso o per forza: tutte le sue opere di qualche mole furon combinate su

appunti di lezioni, e quelli che lo conobbero lo dissero incredibilmente più efficace nella parola che negli scritti. Or tutto sta a sentirlo parlare: è un improvvisatore, non bada più che tanto ai rapporti tra le immagini e le parole; ascoltatelo come improvvisatore; non sentite, dall'abbondanza di quel *tu* confidenziale, ch'egli parla al lettore, ch'egli fa lezione? Perdonategli i giri tortuosi: ritornerà all'argomento, e quelli avranno servito a farvi intender meglio. Son discorsi amichevoli: impadronitevi dell'insieme, e trascurate i particolari.

Ecco un avvertimento necessario a chiunque voglia intendere il De Sanctis: guardarlo, se può, nell'insieme, trasvolando sui particolari. Giacchè non solamente lo stile, ma tutta l'opera del De Sanctis è torbida e irsuta; torbida e irsuta nel concetto, nell'ordine ideale, nei fini che si prefigge, perfino negl'indici, — se non vogliamo parlare delle edizioni, che sono anch'esse in perfetta armonia con l'opera. Mancanza di limpidità che in gran parte proviene dalla mistura del vecchio col nuovo, dall'incomposta bramosia che la crisalide ha di volare, dallo sforzo penoso con cui dal tronco dell'antico pensiero erompe o vuole erompere un germoglio nuovo.

Poichè non tutto il De Sanctis è nella fusione e nel maturamento dei risultati della critica romantica; come tutti i campioni massimi di un'epoca, egli oltrepassa la sua. Con la storia egli conclude, con la critica inizia. Dal romanticismo riceve l'annullamento delle regole classiche e la libertà dell'impressione, di cui fu propugnatore. Il Mazzini si contentava; ma il De Sanctis procedeva oltre: pur santificando l'impressione, cercava di costituire un nuovo sistema di principii critici, che succedessero alle antiche leggi arbitrarie. Uniti a tutto il resto, l'ibridismo, la confusione, lo stento ci mostrano che siamo di fronte

ad un'opera grande. La perfezione è solamente dei mediocri, e certo, non dirò il saggio su Goethe e Byron di Giuseppe Mazzini, ma gli articoli di Carlo Tenca erano meraviglie di stile e di ordine in confronto alla maggior parte delle pagine del De Sanctis. Il quale, ciò non ostante, anzi forse per questo, è l'unico gigante della critica nel movimento romantico italiano, nel quale ci è dato d'incontrare poeti grandi, ma nell'opera critica pochi che non fossero nani.

Diremo sterile la critica romantica, perchè non diede se non un capolavoro, ed anch'esso imperfetto? Egualmente potremmo accusare d'infecondità il medio evo che diede solo la *Divina commedia* o il ciclo cavalleresco, da cui non sorse che l'*Orlando*. Il De Sanctis fu uno di quegli uomini che stanno sulla vetta di una grande ascensione, e seppe compiere l'ufficio, che sembra proprio del genio italiano, quello di accogliere in un solo raggio tutte le deboli e le mediocri fiammelle che guizzarono nell'Italia e fuori d'Italia. Non solamente il Berchet, il Manzoni, il Rosmini, il Foscolo, il Mazzini si adunavano tutti nella speculazione del De Sanctis, ma i Sismondi, gli Schlegel, i Bouterweck, le Staël erano fiumi tributarii di quel mare. Son lieto che mi giovi l'autorità del Croce [1]) nell'opinione che paragonare il nostro critico al Taine o al Macaulay, al Sainte-Beuve o al Lessing, è cosa assurda; oltre che non è savio omaggio alla memoria di lui che ebbe tanto a disdegno i paralleli.

Lasciamolo solo. Era uno; ma alla gloria della critica romantica può bastare.

1) *Estetica*. 2.ª ediz., pp. 382-3.

INDICE DEI NOMI.

(L'asterisco, apposto ai nomi o ai numeri, rimanda alle note delle pagine corrispondenti.)

DATE.	NAME OF BORROWER.
Aug 18/26	Goppe
Nov 21/46	A. Tagliabatela grad
17.7.54	B. Corrigan
Mar 19/58	S. Pantazzi grad.
May 6/58	S.B. Chandler.